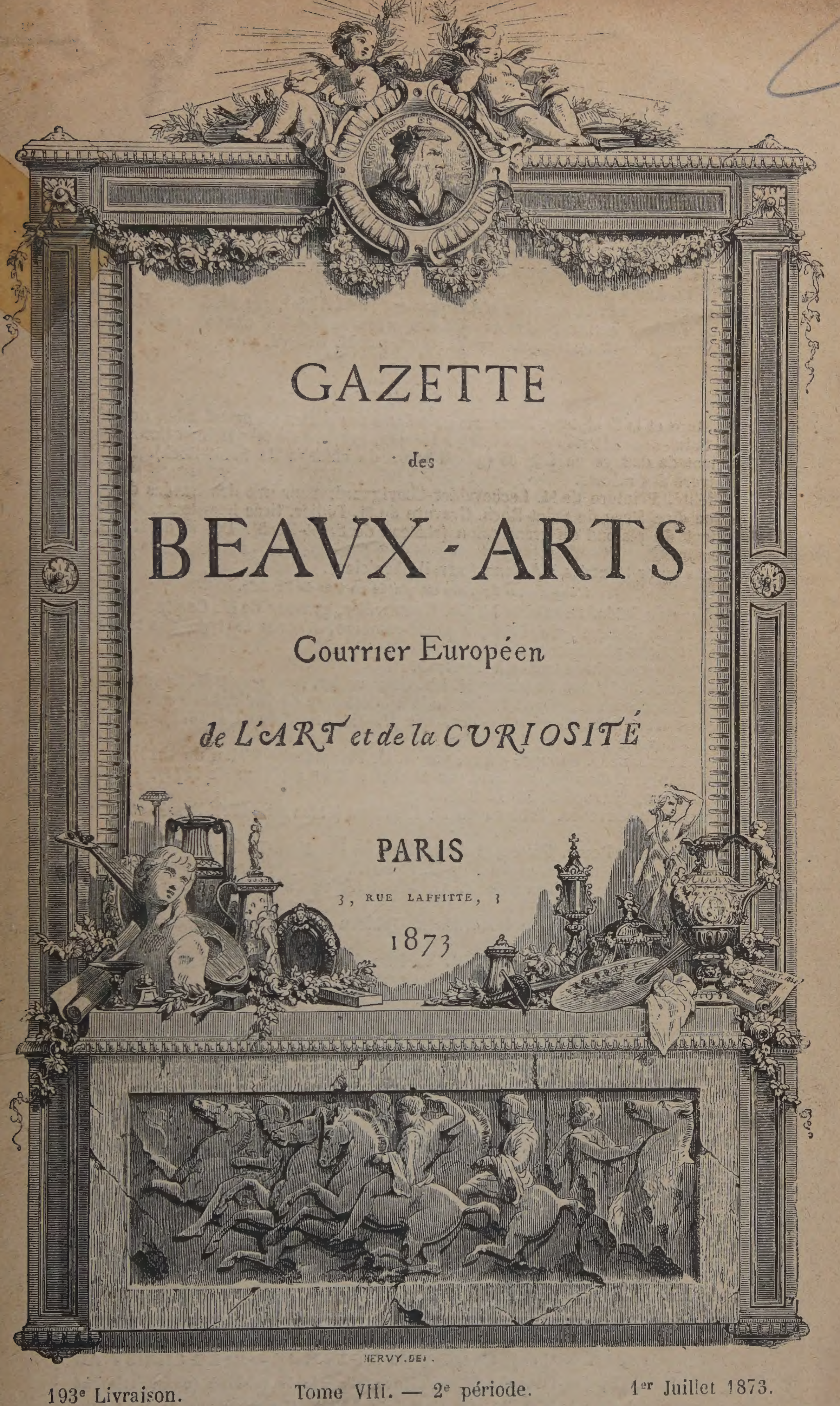


193e Livraison. Tome VIII. — 2e période. 1er Juillet 1873.

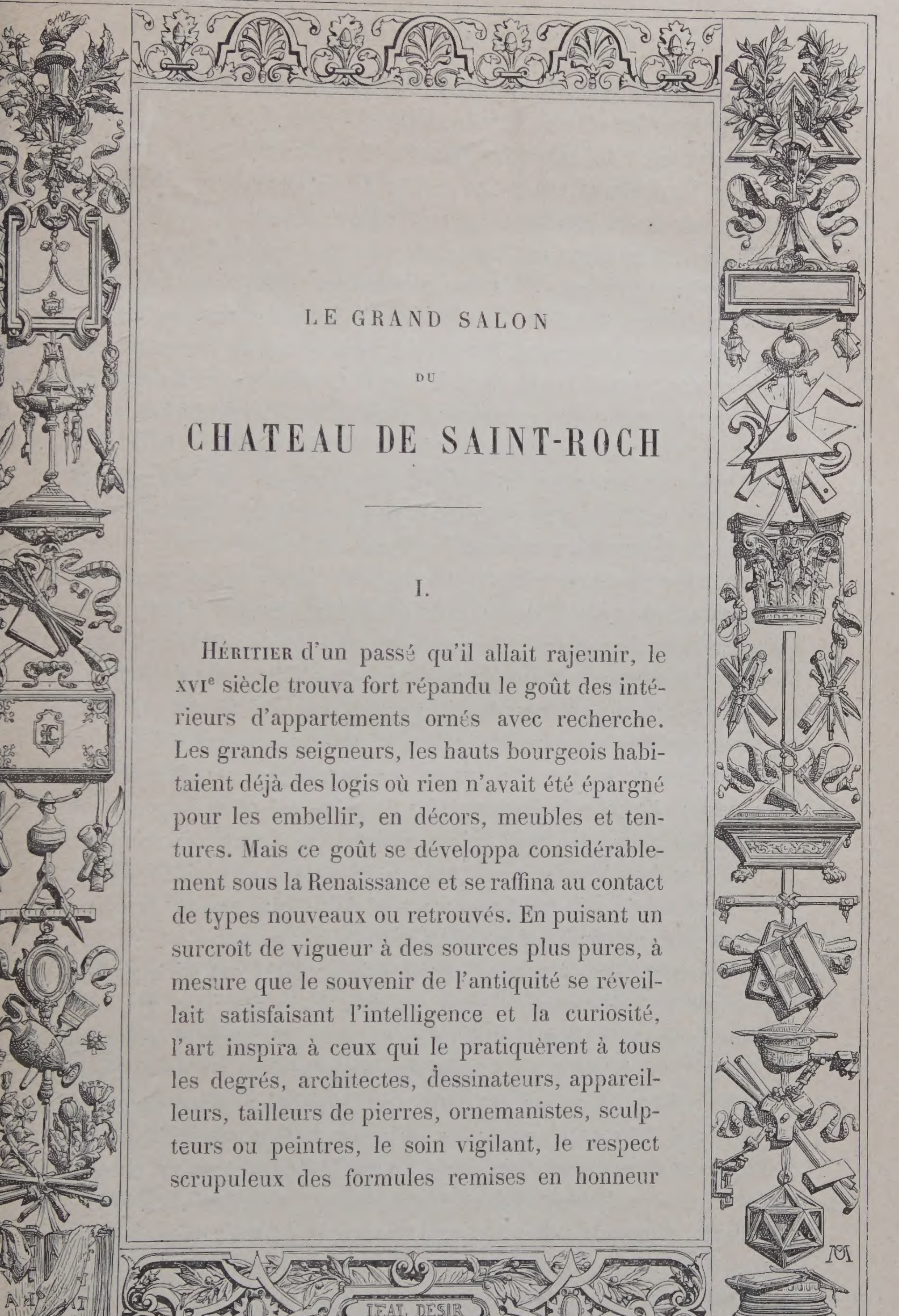
Prix de cette Livraison : 5 francs.

LIVRAISON DU 1er JUILLET 1873.

TEXTE.

GRAVURES.

Avec ce numéro nous donnons : 1° PORTRAIT DE FEMME attribué à Porbus (galerie de M. Rothan). Eau-forte de M. Le Rat; — 2° LE CHRIST AU TOMBEAU, eau-forte de M. Waltner, d'après le tableau (compartiment inférieur) de M. Henri Lévy (Salon de 1873). Ces gravures devront être placées aux pages 430 et 484 du tome VII (2e période).



LE GRAND SALON

DU

CHATEAU DE SAINT-ROCH

I.

Héritier d'un passé qu'il allait rajeunir, le XVIe siècle trouva fort répandu le goût des intérieurs d'appartements ornés avec recherche. Les grands seigneurs, les hauts bourgeois habitaient déjà des logis où rien n'avait été épargné pour les embellir, en décors, meubles et tentures. Mais ce goût se développa considérablement sous la Renaissance et se raffina au contact de types nouveaux ou retrouvés. En puisant un surcroît de vigueur à des sources plus pures, à mesure que le souvenir de l'antiquité se réveillait satisfaisant l'intelligence et la curiosité, l'art inspira à ceux qui le pratiquèrent à tous les degrés, architectes, dessinateurs, appareilleurs, tailleurs de pierres, ornemanistes, sculpteurs ou peintres, le soin vigilant, le respect scrupuleux des formules remises en honneur

après mille ans d'oubli. Le beau et la grâce, la grâce surtout, devinrent le but de tous les efforts. Aussi quantité d'hommes habiles et ingénieux, gens de savoir et de conviction, purent bientôt multiplier dans les châteaux de la noblesse, dans les hôtels de la grande bourgeoisie, des ouvrages de toute sorte, inventés et exécutés dans ce style charmant, délices des délicats, qui est l'expression particulière de l'époque.

Cependant, en France, les temps cessèrent promptement d'être favorables aux riches fantaisies, aux douces jouissances des esprits distingués : les luttes religieuses, les passions politiques ne tardèrent point à agiter profondément le pays, et des guerres civiles, qui ne semblaient s'interrompre que pour reprendre avec un redoublement de furie, l'épuisèrent, le couvrirent de ruines, de désolation. De sorte que la crise finie, et l'on sait si la durée en fut longue, lorsqu'on put respirer enfin et se reconnaître, ce fut un renoncement à peu près complet aux élégances du luxe. Naturellement le sentiment des choses de l'art s'en trouva amoindri. D'ailleurs les mœurs avaient pris un autre tour : ayant tenu la campagne et accoutumés à la vie rude du soldat, les uns s'étaient appris à limiter leurs désirs; les autres avaient vécu de privations et supporté bien des désastres; les jours de calme revenus, ils durent s'attacher surtout à rajuster leurs affaires. Aussi le gentilhomme, à bout de ressources, et le bourgeois, très-appauvri, également obligés aux plus strictes économies, également pressés de songer au nécessaire, se déshabituèrent du superflu. Et puis la Réforme n'avait point été sans exercer quelque influence, même sur ceux-là qui repoussaient ses doctrines avec le plus d'énergie, et dans le mouvement qui porta les esprits à plus de simplicité, nul doute à cet égard, une bonne part lui doit légitimement revenir.

L'art chôma donc pendant un demi-siècle environ. — C'est de l'art qui s'applique à la décoration des intérieurs qu'il est ici question. — Après quoi il reprit son essor. Avec d'autres idées pourtant, faisant succéder aux caprices variés de la Renaissance un mode grave et calme, moins souple que le précédent, au demeurant empreint d'un air de réelle grandeur. Toutefois, ce retour au goût des décorations d'appartements ne franchit pas d'abord le seuil des palais, et il faut attendre les heures brillantes et prospères du règne de Louis XIV pour trouver un courant vraiment accentué dans ce sens. L'art décoratif s'imposa alors aux riches seigneurs, s'implanta chez les gros financiers, pénétra dans la moyenne bourgeoisie, et sous Louis XV, et sous Louis XVI, il poursuivit son rôle, le modifiant au gré de la fantaisie dominante, le pliant aux caprices en faveur, aux virements de la mode si fréquents en France, passant de la richesse largement ordonnée à l'emphase pompeuse, puis à la confu-

sion et au désordre, puis devenant compassé, s'amaigrissant, outrant l'extrême finesse des détails, mais, ne l'oublions pas, conservant toujours, au milieu de ces évolutions, une note persistante d'élégance, reflet significatif et traditionnel du caractère national. L'orage révolutionnaire arrêta court le mouvement. Enfin, pendant le premier empire, la restauration et la monarchie de juillet, quand l'art décoratif donna signe de vie, ce fut seulement à des intervalles éloignés et inégaux, et, en général, sans jeter un vif éclat, ni témoigner de vigueur; sans accuser non plus un style digne d'être favorablement noté. D'ordinaire, la froideur et la roideur académiques en sont les traits principaux.

Arrivé à l'époque présente, il faut rendre justice aux efforts tentés pour relever et propager l'art des décorations intérieures. Sans nul doute, l'on ne saurait signaler un art décoratif caractérisant spécialement notre pays et notre temps. Aujourd'hui on imite; on s'inspire des anciens documents, on commente les modèles fournis par les âges écoulés; à proprement parler, on n'invente pas. Épris de manières opposées et contradictoires, loin de se concentrer dans un style unique, le goût s'épanche en des préférences diverses; si bien que le caractère de la décoration au XIXe siècle sera précisément de n'avoir point laissé d'empreinte originale et imprévue, de doctrine personnelle et significative, de s'être seulement attaché à reproduire, amoureux du passé, avec les mêmes prédilections et la même ferveur, toutes les formules qui ont successivement marqué dans l'histoire de l'art.

Quoi qu'il en soit, il serait à coup sûr aisé de citer des exemples de décorations exécutées depuis vingt ans, d'une valeur considérable, et si je n'en rappelle aucun c'est que la *Gazette* a su tenir ses lecteurs au courant de ces entreprises heureusement accomplies. Je dirai simplement ceci : c'est qu'en intervenant, parfois pour une large part, dans ces nobles travaux, la grande peinture a peut-être rencontré là un refuge sauveur. Car, les idées en vogue sur l'art autorisent les plus douloureuses appréhensions, sans de telles occasions de se manifester et de se fortifier, qui sait si l'idéal qui a fécondé tant d'aptitudes puissantes, le stimulateur des plus hautes facultés, la grande peinture, en un mot, n'eût point couru le très-grave péril de disparaître, ne laissant après soi, pour comble de disgrâce, aucun espoir de renaissance prochaine?

II.

Parmi les travaux de décoration intérieure exécutés de nos jours il y en a un cependant, d'une importance et d'une réussite rares, duquel

la *Gazette* n'a pas encore entretenu ses lecteurs. Il est vrai que sa date n'est point ancienne : son entier achèvement remonte à moins de trois années. C'est de celui-là que je vais m'occuper. L'étude toute particulière que j'en ai pu faire me permet de croire que je suis en état d'en parler avec détails.

Sur la rive gauche de la Garonne, entre Castel-Sarrasin et Auvillars, non loin de Moissac et dominant un site agréable, s'élève le château de Saint-Roch. C'est une vaste et riche habitation, récemment construite, dont le style général répond à celui des demeures seigneuriales bâties sous Louis XII, en Touraine, ce riant berceau de la grande école d'art qui rompit avec les formes usées du gothique. M. Olivier, architecte de Montauban, est l'auteur des plans et dessins du château de Saint-Roch, où, non sans talent, et suivant les besoins, il a su plier le style adopté aux convenances de la vie moderne. Toutefois son rôle n'alla pas au delà de la construction. Lorsque vint le moment de songer à l'intérieur des appartements, le propriétaire, M. George de Monbrison, eut recours à d'autres artistes pour remplir ses vues sous ce rapport. M. Lechevallier-Chevignard fut alors chargé de la décoration du grand salon. On comprend tout de suite combien une pareille tâche contient de difficultés, à combien d'aptitudes différentes elle doit s'adresser. Peu importe; armé d'une érudition sagement raisonnée, esprit sain, délié et méthodique, maître d'un talent consciencieux, naturellement porté à préférer les choses élégantes et distinguées de l'art, témoignage d'un goût sûr, vivement encouragé d'ailleurs par une confiance qui lui fournissait, en le choisissant, l'occasion d'une œuvre exceptionnelle, M. Chevignard se mit sans retard au travail. Et il l'a poursuivi jusqu'au bout, dans toutes ses parties, avec un égal succès, jamais problème n'ayant été plus complétement résolu. Je vais tâcher de donner une idée de cette décoration grande et noble dans ses masses, précieuse et charmante dans ses détails; mais auparavant, afin d'en bien faire comprendre l'ordre et l'enchaînement, quelques explications préliminaires me paraissent nécessaires.

Le grand salon du château de Saint-Roch s'étend sur une longueur de 12 mètres à peu près; il a environ 7 mètres de large, et il est haut de 4 mètres 60 centimètres. L'une des grandes parois est percée de deux fenêtres, auxquelles, s'ouvrant dans la paroi opposée, deux portes correspondent. Entre ces deux portes, il y a la cheminée. La porte principale occupe le milieu d'une paroi de la largeur, et, en face, au centre de l'autre, se présente une fenêtre de plus de 3 mètres d'ouverture. Quand la pièce fut livrée à M. Chevignard, elle était absolument nue, ne montrant que des murailles crépies à la chaux et quatre grosses poutres maîtresses qui

partageaient le plancher supérieur, dans le sens de la largeur, en cinq travées égales. C'est-à-dire que tout était à faire. Du reste, liberté entière était laissée à l'artiste; la plus grande latitude lui avait été assurée; aucun programme de dispositions générales ou particulières ne lui fut imposé, sauf qu'on lui demanda de se rapprocher autant que possible, pour le caractère de la décoration, de la Renaissance française dite de Henri II. Mais comme les intérieurs de cette époque sont rares, presque toujours incomplets, au moins dans les demeures privées, il s'agissait donc plutôt d'une fantaisie d'homme de goût et de tradition à satisfaire, que d'une restitution archéologique à poursuivre.

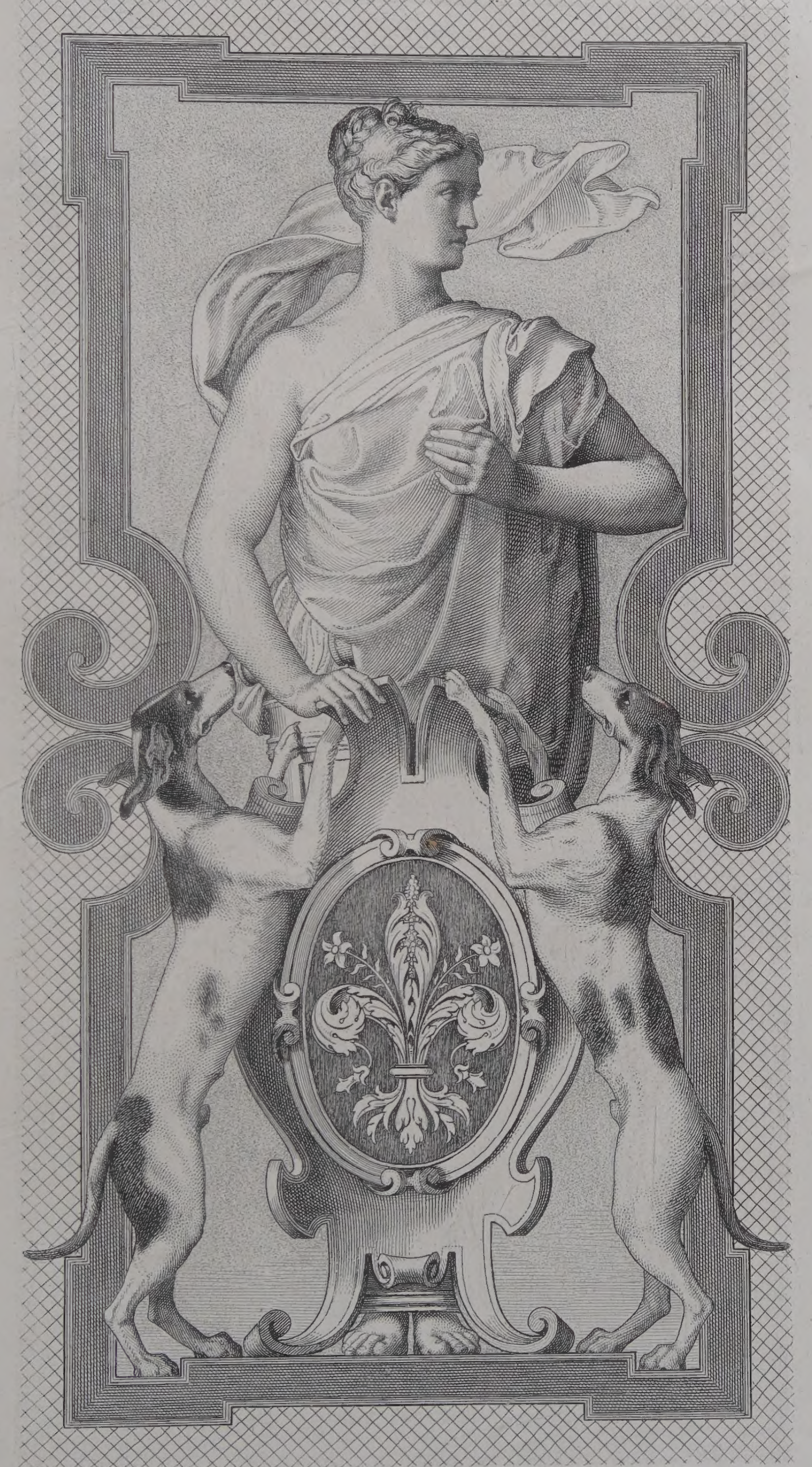
Tout d'abord, M. Chevignard résolut de ne pas diminuer la hauteur de la salle, hauteur qui n'était que suffisante ($4^{m},60^{c}$), par un plancher rapporté qui eût égalisé la surface et dissimulé les poutres maîtresses. Au contraire, il prétendit les accuser franchement, ces poutres, et les faire concourir à la décoration. Une fois ce parti arrêté, l'artiste s'appliqua à lui soumettre des dispositions architectoniques qui fussent agréables et offrissent des ressources décoratives. Dans ce but, il combina une sorte d'entrelacs de solivage apparent et mouluré, qui, jouant et se reliant à travers les grosses poutres par des angles variés, dessina d'un bout de la pièce à l'autre, dans un ensemble symétrique, cinquante et un compartiments ou caissons de grandeurs et de formes différentes. Les caissons étaient destinés à recevoir chacun un motif particulier de peinture. Aussi, lors de l'exécution définitive, ces motifs, distincts et indépendants, ne se répétèrent point, à part dans certains cas de nécessité rigoureuse, M. Chevignard ayant pensé, et très-judicieusement, que même la symétrie pouvait s'accommoder d'un peu de liberté, et que la pondération des masses et des détails promettait plus d'intérêt que leur reproduction textuelle et identique.

Dans la travée centrale est le caisson principal du plafond. Sa plus grande dimension dépasse 3 mètres. Là, sont peintes les armes de la famille (*d'argent, au chevron d'azur, accompagné de merlettes de sable*), inscrites dans un élégant cartouche porté par quatre enfants, génies ailés, assis avec grâce au milieu de guirlandes de fleurs, aux angles du panneau, les yeux fixés sur le visiteur. La même travée a six autres compartiments. Le plus important après celui des *armes* montre deux vierges chimériques dont le torse nu, cambré dans une ligne souple et hardie, ondoie et s'achève en manière de poisson agrémenté de rinceaux verdoyants et fleuris. Ces filles de la fantaisie élèvent au-dessus de l'épée féodale accostée de lauriers la couronne de comte, couronne à neuf pointes ornées de perles.

Quatre peintures emblématiques, deux par travée, sont bien placées, au milieu de dix-huit autres caissons, dans le voisinage immédiat du panneau des *armes*. Elles en sont l'heureux commentaire. On y voit des figures incarnant les vertus du gentilhomme : la Fidélité et le Courage; la Loyauté et la Générosité. Ces figures n'ont de libre que la partie supérieure du corps, le reste étant serré, emprisonné dans une gaîne, signe d'immutabilité. La main gauche sur la poitrine, la droite posée sur un cartouche où brille dans un champ d'azur la rouge fleur de lys florentine, la Fidélité semble affirmer sa foi politique, ses espérances. Deux chiens, les pattes sur le bord du cartouche, debout de chaque côté comme des *supports* ou des *tenants* de blason, complètent l'idée d'attachement personnifiée dans cette figure au geste expressif, à l'attitude austère et noble. Le Courage lui fait pendant. Courage et Fidélité vont ordinairement de compagnie. L'épée dans une main, dans l'autre la couronne de laurier, récompense des forts, l'œil ferme et confiant, cette figure, non moins belle à tous égards que la précédente, a pour *supports* deux lions qui dressent leurs grands corps héraldiques à droite et à gauche de la gaîne. La Générosité tient une corne d'abondance; à ses pieds, deux cygnes battent des ailes, le col arrondi, le plumage argenté. Le cygne est l'oiseau symbolique de la grandeur et de la noblesse morales, et aussi de la douceur. Des deux mains écartant son voile, la Loyauté se montre de pleine face. Du premier coup d'œil on sait qui elle est. Elle vous regarde comme seuls regardent ceux que n'agite aucune mauvaise pensée, dont la conscience est calme et pure. Les serpents, attributs des Furies, qui décrivent leurs cercles fantastiques à ses côtés, ouvrant affreusement une bouche hideuse, ne parviennent même pas à plisser son front, siége d'une inaltérable sérénité.

Chaque travée extrême de la salle est partagée en onze panneaux. Dans le plus grand, vole de face, les ailes éployées, une jeune chimère; elle tient un cartouche; on y lit la devise des maîtres du logis : *Léal désir.*

Les autres compartiments du plafond (on sait que le plafond en compte cinquante et un) sur lesquels, obligé d'être bref, je fournirai peu de détails, sont aussi décorés de peintures. Celles-là représentent tantôt des cartouches ou des grotesques, tantôt des vases, tantôt des griffons. Ces panneaux offrent entre similaires des variantes, jeux de l'esprit et de l'intelligence, qui embellissent l'œuvre, répandant sur toutes ses parties, jusqu'aux plus humbles, un vrai parfum d'art, et qui dénotent chez l'auteur, outre de grandes ressources inventives, un sincère amour de la réflexion, qualité rare en tous les temps. Les peintures de ces riches travées, où se pressent sans se nuire une foule d'incidents délicieux,



CHEVIGNARD PINX. DIDIER SC.

LA FIDÉLITÉ

Château de Saint Roch.

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon, Paris.

curieusement agencés, travaillés d'un pinceau toujours correct et flexible, sont colorées au naturel — j'entends que l'artiste n'a rien exécuté là en camaïeu — sur fond d'or, quadrillé pour les caissons d'ornements, uni et mat pour ceux à figures, moyen ingénieux d'augmenter les proportions des personnages et de les isoler, dans une tranquillité lumineuse, des sujets environnants. Les poutres et poutrelles sont en chêne, relevé à quelques points d'attache de nielles d'or, mais sobrement, afin de laisser du repos à l'œil et de réserver l'attention pour de plus intéressantes surfaces.

Après l'exposé sommaire de la distribution du plafond, parlons des parois. La tenture est une toile peinte régnant au-dessus d'un lambris de chêne de deux mètres de haut. Le motif de cette tenture se compose de vases placés à intervalles égaux, et de forme arbitraire. Des rinceaux touffus, d'un ton bleuâtre, s'en échappent et portent jusqu'à la corniche du plafond, sur un champ un peu sombre berclé de rayures plus claires, leurs courbes réglées avec un art accompli. Une manière de treillis d'or retient çà et là ce luxuriant épanouissement de feuilles et de fleurs singulières, ce buisson de végétation qui n'appartient en réalité à aucune flore, mais dont la *belle-de-jour* pourrait peut-être avoir conseillé les éléments principaux. En lui-même le lambris est une autre superbe chose. J'ai dit qu'il mesure deux mètres en hauteur. Au sommet un nielle court en frise d'or continue entre deux moulures ornementées; vient ensuite un rang de caissons quadrangulaires et presque carrés, opulemment encadrés d'une double moulure, séparés par des colonnettes guillochées et engagées, et ornés de nielles d'or qui varient incessamment les légers et capricieux enlacements de leurs arabesques; enfin, au-dessous, des panneaux qui prennent les deux tiers environ de la hauteur totale du lambris, reproduisent simplement, sans aucun appoint d'ornement, les divisions en largeur des caissons et forment ainsi une base calme et solide à toutes les somptuosités dorées, sculptées et peintes qui les surmontent.

L'espace compris entre les deux fenêtres est occupé par un banc en chêne fixé au lambris qui lui sert de dossier. Dans la combinaison et l'ornement de ses diverses parties, tablette, appuis, supports, on retrouve le goût qui distingue la décoration de toute la salle. Cependant, comme il a été mis là principalement pour que le visiteur pût examiner à l'aise, du point le plus favorable, la cheminée qui lui fait vis-à-vis, contentons-nous de l'avoir signalé.

Aussi bien, cette cheminée est un véritable monument. Elle a 3 mètres 50 centimètres de large; le bord inférieur du linteau est à

2 mètres du sol, et deux des poutres maîtresses dont il a été parlé à l'occasion du plafond portent sur le coffre. C'est dire que son élévation est exactement celle de la pièce même (4m,60c). Voici comment M. Chevignard a compris cette partie intéressante, mais aussi fort difficile, du vaste programme confié à son talent. Quatre cariatides gaînées sont adossées aux pieds-droits, — deux de satyres sur la face antérieure, laquelle accuse un avant-corps; deux de faunesses sur les côtés latéraux; ces dernières s'aperçoivent de profil. Le linteau pèse également sur les atlantes qui penchent, sous le fardeau, la tête sur la poitrine. Lisse sur la partie en retraite, la plate-bande du linteau de l'avant-corps montre au centre les armes des Monbrison, et des guirlandes de fleurs et de fruits accrochées par des rubans, dont les bouts voltigent, à des G et à des M, lettres initiales des noms du propriétaire. Sur une riche corniche à filets dorés se dresse le coffre, le champ rehaussé de lauriers d'un faible relief, dorés eux aussi. Un grand cartouche à listel d'or occupe le panneau central; il est creusé au milieu d'une niche elliptique, à fond d'azur semé de fleurs de lys d'or. Cette niche doit recevoir un buste dont le piédouche s'avance en forte saillie entre deux accotoirs. De chaque côté il y a deux pilastres ioniques prolongeant la ligne des pieds-droits et qui se répètent sur les petites faces en retour d'équerre, au-dessus des cariatides de faunesses, emmêlant les volutes dorées de leurs chapiteaux. Enfin un magnifique entablement couronne cette progression ornementale de la plus heureuse harmonie, partant des moulures très-simples des pieds-droits pour aboutir à l'extrême richesse de la corniche finale : grande preuve chez l'artiste d'un esprit sage et ferme, attentif au rôle de chacun des éléments mis à sa disposition, et guidé par une connaissance approfondie de l'art qui doit toujours paraître maître de lui-même jusque dans les splendeurs.

Cette cheminée est en pierre dite d'Allemagne.

Dès le début des travaux, il avait été résolu que le plancher du grand salon de Saint-Roch serait revêtu d'une faïence décorative. Autre grave sujet d'études. A ce propos, il y eut en effet plus d'une cause d'hésitation à éclaircir. Par exemple, on se trouvait devant l'application d'un moyen décoratif fréquent chez nos pères, mais nouveau pour nous, et, malgré de très-brillants résultats partiels sur des pièces isolées, il faut bien le dire, son exécution matérielle dans l'état actuel de la céramique est encore inégale et incertaine. D'autre part, la question de savoir comment l'on obvierait à l'inconvénient considérable que présente une surface glissante, d'un poli plus résistant que celui du marbre, offrait encore de quoi préoccuper. En dernier lieu, à quel mode l'artiste devait-il s'arrêter? Au mode



OLIVIER-MERSON, DEL. 1870. HELENE BOETZEL. SC.

CHATEAU DE SAINT-ROCH. — FRAGMENT DU DALLAGE EN FAÏENCE DU GRAND SALON.

italien qui fait de chaque carreau un tout particulier, un décor complet dans ses étroites limites? ou bien donnerait-il la préférence au système français, à celui que Bullant a employé au château d'Écouen, qui ne considère les briques émaillées que comme autant de fragments d'une mosaïque, et broche un sujet sur l'ensemble sans tenir compte des stries de l'assemblage?

Sur ce point, j'ignore si M. Chevignard fut longtemps perplexe; mais il opta pour la manière française. Et il fit bien. A tout considérer, c'était la seule rationnelle dans les conditions qu'il s'agissait de remplir. Si les briques décorées à l'italienne peuvent très-heureusement concourir à l'agrément d'un petit logis, sur une superficie de 70 ou 80 mètres il doit en aller différemment, et, chose probable, la richesse et l'abondance même de leurs détails eussent jeté dans l'aspect général du dallage de Saint-Roch, s'ils avaient fixé le choix de l'artiste, un trouble et une confusion qu'on n'eût point manqué de regretter. Après plusieurs tentatives infructueuses, l'on parvint aussi à écarter l'inconvénient d'une surface trop glissante. D'abord la glaçure fut légèrement attaquée à l'aide d'un acide, opération qui devançait l'action du temps et donna immédiatement de l'âpreté à la surface; puis, avant la pose de l'émail stannifère, le bord de chaque carreau fut un peu biseauté, d'où, entre chaque rangée, un sillon mince, peu profond, et cela suffit parfaitement pour assurer la marche, pour rendre sans danger l'usage habituel d'un sol de faïence. Je dois dire, en outre, que le demi-*déglaçage* répandit sur la coloration le ton doux et fin de la fresque, et que les petits sillons produits par le biseautage, loin de nuire à l'effet, ajoutèrent encore à sa fermeté. Tout fut donc pour le mieux dans le résultat obtenu. Quant à l'exécution technique, ce fut un problème dont la solution donna bien à réfléchir. Les premiers essais avaient même été décourageants : l'émail éclatait au moindre choc, la peinture manquait d'adhérence. Dans de telles conditions le pavage n'eût donc assuré aucune chance de durée. Néanmoins ces mécomptes ne rebutèrent point l'artiste, qui fit activement poursuivre les expériences, et c'est à MM. Genlis et Rudhart que revient l'honneur d'avoir mené à bonne fin cette longue et laborieuse entreprise. Faite sur *cru*, et de *grand feu*, la faïence présente les meilleures garanties de solidité : elle a une grande force de résistance, les heurts secs et violents ne peuvent l'entamer, et le décor est d'un travail intelligent, vif, souple, la coloration excellente.

Faut-il dire à présent quelle est la composition de cette merveilleuse faïence? A quoi bon? le lecteur a sous les yeux une gravure qui lui en apprend là-dessus plus long, en un instant, que le récit le plus circonstan-

cié. Il suffit de faire remarquer que le compartiment publié donne seulement la quinzième partie du pavage entier, et qu'un autre, dont on voit la frise supérieure dans notre planche, dessine une disposition différente : au lieu d'être circulaire le médaillon est carré, les pointes tournées sur le centre des frises, et les armes de la famille Monbrison en occupent le milieu, entourées d'une épaisse couronne de lauriers. Les deux compartiments alternent en échiquier, par trois dans le sens de la largeur de la salle, par cinq dans celui de la longueur, et une robuste succession de cercles enlacés encadre cet ensemble d'un goût achevé, sans rival, à ce que je sache, en son genre.

Les portes, la partie de la décoration dont il me reste maintenant à parler, commandent à leur tour nos suffrages. Au sommet de la principale on lit ces mots : *Musis et Amicis*, et la décoration des vantaux et des embrasures n'est que le commentaire de cette inscription tout à fait dans le goût du XVI[e] siècle. Ainsi, sur chaque vantail est peinte une figure personnifiant, ici la Poésie, là l'Histoire, plus loin la Peinture et la Musique, ailleurs l'Architecture et la Sculpture. En camaïeu bleuâtre, ces figures se détachent d'un fond noir; elles sont accompagnées d'ornements qui leur servent de bordure, se profilant sur le bois même, en or modelé au pinceau. On appelle cette manière de rehausser l'or, *sali d'or*, ce qui est en vérité bien mal dit, puisque ce travail, quand il est fait avec goût et d'une main délicate et soigneuse, ajoute beaucoup à l'éclat naturel et à la richesse du métal. Toutefois n'insistons pas sur l'impropriété du terme et disons que ces ornements *salis d'or* encadrent de leurs combinaisons d'une invention exquise des personnages du meilleur style, posés et ajustés avec infiniment d'élégance. Ce n'est pas tout; à cela ne se borne point la parure des portes du château de Saint-Roch.

Je viens de parler des vantaux; mais je ne saurais négliger les embrasures, surfaces ordinairement délaissées, objet de bien peu de soucis, et qui, à Saint-Roch, concourent dans une belle mesure à la décoration de la salle. Là, en effet, l'artiste a trouvé un champ favorable à son intelligence, à son imagination. Deux montants de marbre attribués à Mino de Fiesole ou à Rosellino et provenant des collections Campana (au Louvre maintenant, dans la salle de la Sculpture de la Renaissance) ont suggéré au décorateur l'idée d'appliquer aux Arts et aux Lettres ce qu'un habile Italien du XV[e] siècle avait combiné pour l'ornementation d'une cheminée. Seulement, au lieu des accessoires obligés d'un foyer de cuisine, ce sont les outils mêmes de la Peinture et de la Sculpture qui ont fourni les éléments décoratifs; et quand cette ressource a fait défaut, comme lorsqu'il s'est agi de la Poésie et de l'Histoire, sœurs des Beaux-Arts, l'artiste y a sup-

plée par la représentation des différents modes poétiques, ou par l'emploi des armes et des emblèmes du passé. C'est en des bas-reliefs en bois, de peu de saillie, encastrés dans les embrasures que M. Chevignard a groupé, étagé, déroulé les divers objets caractéristiques des divinités souriantes et abstraites auxquelles la salle est dédiée.

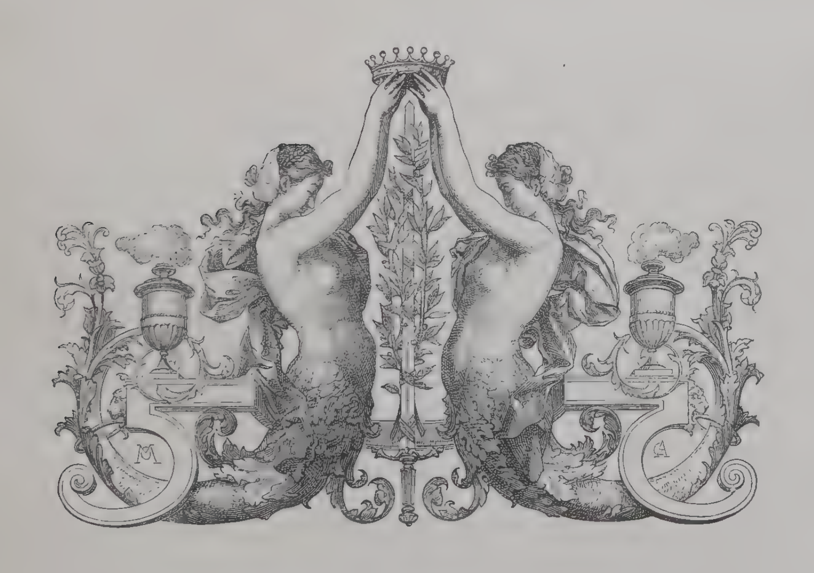
Nous avons fait graver deux de ces panneaux. Ils sont en tête de cet article. Le lecteur peut juger lui-même, directement, cette partie de la décoration, et décider à quel point l'artiste a su donner de la variété à son style, de la souplesse à sa manière; avec quel art, sans jamais blesser le goût, ni cesser d'obéir aux lois de la distinction, il a utilisé l'outillage du peintre et de l'architecte dans ses formes habituelles et modernes, éléganciées seulement par l'ajustement de quelques menus détails. Sur un pareil thème, était-il possible de mieux faire, d'être plus ingénieux, plus délicat, plus adroit, de déployer un esprit mieux réglé et plus libre à la fois, de mettre plus d'agrément dans l'ordonnance et l'imitation d'objets familiers, vulgaires et usuels, de leur prêter plus de charme et d'intérêt? Eh bien, franchement, je ne le pense pas. Et je regrette sincèrement que, forcée de se borner, la *Gazette* n'ait pu donner la série complète de ces bas-reliefs. Chacun est digne d'être offert comme exemple, comme modèle. Pas un n'est inférieur à l'autre : tous se valent; sous aucun rapport celui de l'Histoire ne l'emporte sur celui de la Musique ou de la Poésie. Ce sont autant de morceaux sans reproche. Entente générale, agencements particuliers, goût, style, travail manuel, tout s'y tient au même degré de perfection, et, dans cet ordre d'idées, pour dire ma pensée entière, je ne connais rien, non rien, qui puisse leur être victorieusement opposé.

III.

Je viens d'achever l'examen des travaux d'embellissements entrepris dans le grand salon de Saint-Roch. Je n'en ai donné sans doute qu'une idée fort affaiblie. Mais le moyen de tout mettre dans un cadre forcément trop étroit? Du moins puis-je affirmer que j'ai éprouvé un vif plaisir à publier tout le bien que je pense de cette œuvre considérable, aussi savamment conçue dans son ensemble et ses parties, qu'heureusement poursuivie et terminée. Cependant, après en avoir loué l'auteur comme il méritait de l'être, je crois équitable de dire quels ont été ses collaborateurs en cette circonstance. Leur rôle, il est vrai, fut technique et limité; il ne dépassa point la reproduction fidèle de modèles fournis; mais encore est-il juste de ne les point oublier. J'ai déjà signalé MM. Genlis et

Rudhart à propos de la faïence du dallage. Complétons ces renseignements. La sculpture de la cheminée avait été confiée à M. Doriot, celle des embrasures et des ornements sur bois à MM. Libersac et Husquin de Rhéville, la toile qui surmonte le lambris à M. Vivet. J'ajoute que M. Chevignard a constamment rencontré dans ces auxiliaires beaucoup de zèle et de docilité, un désir ardent de bien faire, en même temps qu'un réel talent et une sérieuse expérience. Lui, M. Chevignard, s'était réservé l'exécution des panneaux du plafond et des figures des portes. Les boiseries sortent des ateliers de MM. Gastineau et Varnacourt. Seul le chêne a été employé, et l'on a laissé partout apparaître le choix et la beauté des mailles, en glaçant les boiseries, seulement pour corriger la crudité du bois neuf, d'une légère couche d'encaustique. Rien n'est indifférent pour un homme de goût, lorsque l'art est en jeu. Le temps se chargera de monter promptement le ton actuel et de lui donner cette patine brune et chaude si appréciée des amateurs, que n'imite jamais la triste et lourde teinture de brou de noix si fort en usage parmi nos fabricants de pastiches de vieux meubles.

OLIVIER MERSON.



L'ART PHÉNICIEN[1]



En général, dans leurs constructions, les Phéniciens paraissent avoir porté peu d'esprit de suite. Cela se sent bien à Amrit, à Kabr-Hiram, à Oum el-Awamid. Il y a dans les restes qu'on voit en ces localités beaucoup de belles idées, de beaux détails; mais il ne se détache aucun plan général dominant, comme dans les monuments de l'acropole d'Athènes. On dirait des gens aimant le travail de la pierre pour lui-même, ne se souciant pas de l'entendre pour faire une œuvre commune, ne sachant pas que l'esprit d'ensemble constitue le grand art. De là cet état d'imperfection où sont tous les monuments; pas un tombeau auquel les héritiers du mort aient jugé à propos de mettre la dernière main; partout un certain égoïsme, comme celui qui, plus tard, a empêché les monuments musulmans de durer. Le plaisir passager de l'art ne porte pas à finir, car finir exige une certaine volonté austère. En général, les anciens Phéniciens paraissent avoir été plus sculpteurs qu'architectes. Ils ne procédaient pas par grandes masses; chacun travaillait pour son compte. Nulle mesure rigoureuse, nulle symétrie, en tout l'à peu près et le caprice. Même les chapiteaux d'Oum el-Awamid ne sont pas semblables; dans les parties qui se répondent le plus évidemment, il y a des détails différents.

Est-ce à dire que nous niions la priorité de la Phénicie et les services que, dans tous les arts, elle a rendus à la Grèce, au moins comme intermédiaire entre cette dernière et le haut Orient? Non certes; nous voulons dire seulement que le génie a été le partage de la Grèce seule.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VII, p. 377.

La Grèce, à l'origine, a beaucoup emprunté; mais seule elle a inventé l'idéal. Voilà pourquoi, malgré tous les emprunts possibles, pour expliquer la Grèce il ne faut que la raison. L'art grec est aussi logique que la philosophie grecque. Il n'est pas impossible que la philosophie, ou du moins la science grecque, ait fait plus d'un emprunt à Babylone et à la Phénicie. Socrate, Aristote, Phidias, l'architecture grecque, la philosophie grecque, n'en sont pas moins le fruit d'un développement organique. Un édifice grec, le Parthénon, par exemple, se déduit par une sorte de calcul mathématique. Là est la gloire unique de la Grèce; la Grèce a créé l'absolu de la raison et du goût, du vrai et du beau, de même que le christianisme a créé l'idéal du bien. Voilà pourquoi la Grèce a un rôle à part, comme la Judée, rôle où elle ne sera jamais égalée. Toute recherche nouvelle doit se terminer par un hymne à la Grèce; toute découverte, même sur terre étrangère ou rivale, est un trait de plus à la gloire du génie grec, un argument pour établir son indéniable primauté.

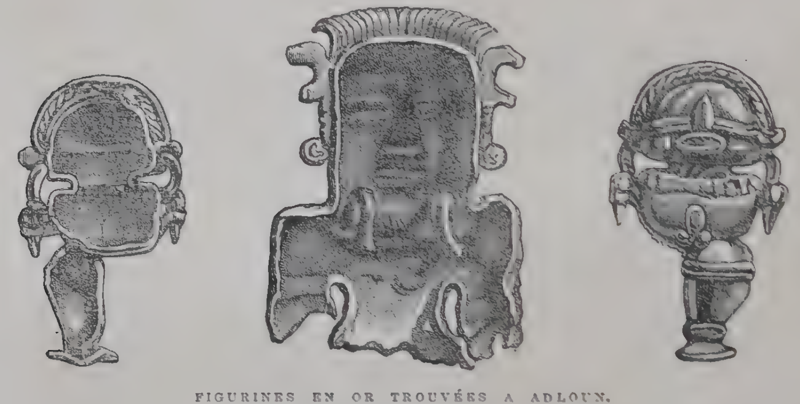
L'infériorité des Phéniciens en fait d'art semble, du reste, avoir persisté jusqu'à nos jours dans le pays qu'ils ont habité. La population de la côte de Syrie, éminemment douée pour le commerce, est la moins artiste du monde. Que l'on compare une église maronite, misérable maison, sorte de dé de pierre, sans fenêtre ni clocher, à nos charmantes églises de campagne; quelle différence! Les églises des orthodoxes (lesquels représentent plutôt l'élément grec de la Syrie) montrent un peu plus de goût. Les religions de la Phénicie, quoiqu'elles admissent pour la plupart les images, ne portaient pas évidemment à raffiner sur la forme plastique des dieux. Un culte aussi féroce ne pouvait prêter à l'art. Plusieurs indices peuvent même porter à croire que certains temples n'avaient pas de ξόανα, qu'on s'y bornait aux ornements végétaux comme chez les Hébreux [1].

Si la haute antiquité a laissé en Syrie si peu de chose, cela vient donc apparemment de ce qu'elle n'y fut pas très-brillante. C'est exactement la conclusion à laquelle sont arrivés de leur côté MM. Waddington et de Vogüé. La vieille Syrie ne connut guère d'autres temples que des *haux lieux* informes ou des trous dans le rocher. La dimension des pierres ne prouve rien pour l'ancienneté d'un monument. Le temple de Jupiter, à Baalbek, dont l'âge moderne n'est pas contesté, renferme des pierres supérieures en dimensions à toutes les constructions de Gébeil, de Jérusalem. Le τρίλιθον du grand temple peut être très-ancien; cepen-

1. Voir les textes homériques recueillis par M. de Luynes, *Sarcoph. d'Esmunazar*, p. 42.

dant on ne peut le conclure avec certitude de la grandeur des matériaux, puisque les pierres les plus grandes que l'on connaisse après celles du τρίλιθον font partie d'un temple élevé deux cents ans après Jésus-Christ. Les constructions, en grands blocs, du Hauran, que les premiers voyageurs anglais firent remonter au temps d'Og, roi de Basan, se sont trouvées être toutes de l'époque romaine ou chrétienne. MM. Waddington et de Vogüé ont démontré cela jusqu'à l'évidence.

L'importance de l'industrie phénicienne est un fait trop connu pour avoir besoin d'être prouvé. Il est bien remarquable que cette industrie n'arriva pas au grand art, que le grand art fut la création d'un peuple



FIGURINES EN OR TROUVÉES A ADLOUN.

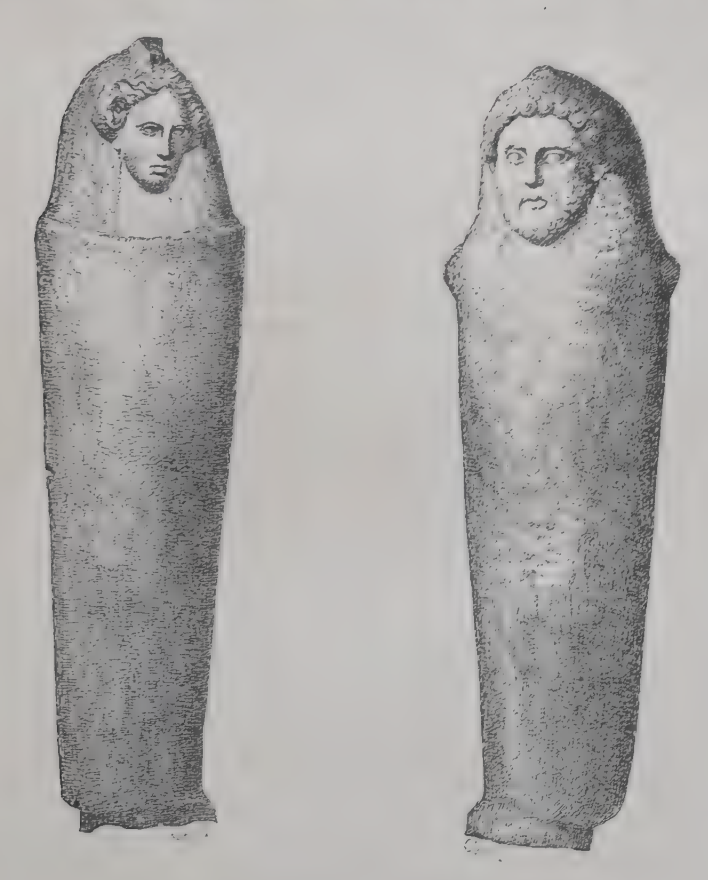
Travail phénicien.

infiniment moins industrieux d'abord que les Phéniciens. Les petits objets phéniciens qu'on peut tenir pour antérieurs à l'influence grecque sont en général lourds et d'un goût contestable, souvent d'ailleurs imités de l'Égypte. Cela ne doit pas nous surprendre; qu'on songe aux États-Unis d'Amérique et même à l'Angleterre de nos jours. Du reste, à partir de l'an 400 avant Jésus-Christ environ, les rôles sont renversés. La Phénicie est inondée par les produits de l'industrie grecque, surtout de l'industrie rhodienne. Sidon s'approvisionne à Rhodes d'objets d'art et d'industrie [1]. Nous trouvons à Rhodes un Zénon, fils de Nahum (noms dont le premier est cher à la Phénicie et le second phénicien), qualifié de Ἀράδιος πρόξενος [2].

1. M. Albert Dumont me fait remarquer que toutes les anses d'amphore que j'ai rapportées de Phénicie sont de fabrique rhodienne.

2. *Corp. inscr. gr.*, nº 2526. M. Bœckh a bien montré les rapports commerciaux et politiques de Rhodes et d'Aradus.

Les tombeaux sont de beaucoup le plus beau legs archéologique que les Phéniciens nous aient laissé. L'idée primitive des peuples chananéens (Hébreux et Phéniciens[1]) fut que le tombeau devait être dans une caverne. Ces cavernes furent d'abord naturelles, puis on les creusa artificiellement [2]; même quand on appliqua aux tombeaux des règles archi-



SARCOPHAGES DE SAÏDA.

tectoniques, on conserva l'idée qu'ils devaient être troglodytiques. Des mausolées bâtis à la surface du sol, comme le *Burdj-el-Bezzak* d'Amrit,

1. Sur les tombeaux hébreux et sur les termes techniques qui s'y rapportent, voir Lightfoot (*Horæ hebr. Centuria chorographica Mathæo præmissa,* cap. c). Les termes d'architecture funéraire étaient probablement les mêmes chez les Hébreux et chez les Phéniciens.

2. Voir Winer, *Bibl. Realw.*, aux mots Gräber et Höhlen. Se rappeler les récits de la Genèse sur la *Macpéla*.

sont, quant à l'idée, des cavernes exhaussées et censées tirées du lit de rocher. Cela est bien différent du principe de la sépulture égyptienne. Mais pour la manière de traiter le cadavre, la taricheutique égyptienne prit complétement le dessus.

L'épigraphie donne lieu à des observations analogues. Les Phéniciens et les Hébreux ne paraissent avoir beaucoup écrit que sur les pierres précieuses. Le corps entier des écritures hébraïques, quoiqu'il suppose l'usage d'écrire sur la pierre ou sur le roc (Job, XIX, 23, 24), ne mentionne pas expressément une seule inscription dans le sens complet que nous attachons à ce mot, et, avant la découverte de l'inscription moabite de Dibon, on pouvait douter que l'épigraphie fût dans l'usage d'aucun peuple chananéen. Les stèles comme celle de Dibon durent être rares; quant à l'habitude de mettre des inscriptions sur les monuments, les tombeaux, les monnaies, elle ne fut peut-être pas chez ces peuples antérieure à l'époque où ils commencèrent à imiter les Grecs. La numismatique phénicienne suit la même loi; il n'y a pas de monnaie phénicienne antérieure aux monnayages grecs ou persans [1]. Il n'est pas sûr que l'inscription d'Eschmunazar soit beaucoup plus ancienne, et, en tout cas, le tour gauche, pénible, fastidieux de cette inscription est bien loin du ton simple et ferme des peuples qui écrivirent beaucoup sur la pierre. Au lieu de ce grand style lapidaire, de cette incomparable manière de parler à l'avenir, qui est le privilége des Grecs et des Romains, la seule inscription phénicienne un peu considérable que l'on ait trouvée jusqu'ici en Phénicie [2] n'est qu'un long verbiage d'un homme de petit esprit, obsédé de niaises terreurs pour la cuve qui renferme ses os. Nul sentiment de l'histoire, nul souci élevé de la postérité; quelque chose d'égoïste et de mesquin. La gravure même de l'inscription prouve les tâtonnements d'une épigraphie peu exercée. Le graveur s'est repris à deux fois, et la seconde fois il a encore changé de procédé. N'est-ce pas aussi quelque chose de bien singulier que la monotonie de l'épigraphie carthaginoise? Les cent quarante ou cent cinquante inscriptions de Carthage que l'on connaît sont toutes identiques entre elles, sauf une ou deux. Certes, il est inadmissible que le fait d'Eschmunazar soit un fait absolument isolé, et la seule possibilité de trouver des textes d'un intérêt aussi élevé justifiera tous les sacrifices et tous les efforts; mais il ne faut pas concevoir d'espérances exagérées; en somme, les inventeurs de l'écriture paraissent

1. C'est à tort que certains antiquaires, tels que Münter, ont supposé que la *kesita* antique portait quelque effigie.

2. Une importante inscription a été trouvée il y a trois ou quatre ans à Gébeil; elle n'est pas encore livrée au public.

n'avoir pas beaucoup écrit. On peut affirmer du moins que les monuments publics chez les Phéniciens restèrent anépigraphes jusqu'à l'époque grecque. Nous sommes loin de croire qu'on ne trouvera pas après nous de nouvelles inscriptions; nous sommes sûrs même qu'il y en a parmi les débris d'Oum el-Awamid; mais une riche épigraphie nous aurait livré plus de trois ou quatre textes, et, si l'on suppose que le sort nous a peu favorisés, citons le témoignage de M. Thomson, l'homme qui a le plus parcouru la Syrie, et qui déclare avoir cherché vingt ans sans avoir trouvé en Phénicie un seul mot en caractères phéniciens [1].

Une cause qui contribua beaucoup à cette rareté fut l'habitude de faire les inscriptions sur des plaques de métal. Les cadres où étaient placées ces inscriptions et les traces des moyens de fixation se voient encore sur beaucoup de monuments. On sait que les inscriptions sur plaque de métal se conservent en beaucoup moins grand nombre que les inscriptions sur pierre, le métal ayant plus de valeur et étant plus facilement transformable que la pierre. Les Grecs écrivaient plus sur le métal que sur la pierre, et pourtant, dans l'épigraphie grecque, la proportion des inscriptions sur métal est tout au plus de une sur cinq cents. En Syrie, de même, les moindres morceaux de cuivre sont recherchés et fondus; jamais dans nos fouilles nous n'en avons trouvé. A Carthage, l'habitude d'écrire sur des plaques de bronze fut peut-être la cause de l'absence d'inscriptions funéraires qui frappe dans ces vastes nécropoles qu'a visitées M. Beulé et qui offrent tant d'analogie avec celles de la Phénicie. Lors du pillage des nécropoles, et sans doute dès l'antiquité, ces plaques auront été enlevées. Quant aux traités publics et aux *tabularia* ou recueils d'archives, plusieurs passages du premier livre des Macchabées nous apprennent que les stèles qu'on y gardait étaient de bronze, ἐν δέλτοις χαλκαῖς (I Macch., VIII, 22; XIV, 18, 27, 48-49) [2]. Ajoutons que les inscriptions phéniciennes sont peu monumentales; presque toutes les inscriptions de ce genre sont petites, mal gravées, tracées avec un mauvais burin, évidées avec peu de soin. Ce sont des avis gravés sur la pierre, plutôt que des épigraphes monumentales; souvent elles peuvent être rangées dans la classe des *graffiti* [3]. Pas une seule inscription phénicienne n'offre ces artifices par lesquels les Grecs et les Latins soulignent en quelque sorte le texte écrit sur la pierre et lui donnent un caractère architectural.

1. *The book and the land,* I, p. 199.
2. V. Schleusner, *Lex. Vet. Test.,* au mot Δέλτος.
3. *The book and the land,* I, p. 199.

Une chronologie précise est, pour les produits des arts de l'ancienne Phénicie et de la Palestine, fort difficile à établir. Il faut même s'entendre sur ce qu'on appelle un monument phénicien. Si l'on convient d'appeler



MONUMENT DE HURMUL, DE L'ÉPOQUE GRECQUE OU ROMAINE,

Construit sur le type des anciennes constructions phéniciennes.

phéniciens tous les monuments trouvés en Phénicie qui ne sont ni dans le génie grec ni dans le génie romain, rien de plus facile que de classer les monuments de ce pays; mais cela n'avance à rien pour la chronolo-

gie [1]. Comme la Phénicie garda, même aux époques grecque et romaine, son style et ses habitudes propres, comme la religion phénicienne en particulier se conserva sous une nomenclature presque toute grecque jusqu'au temps de Théodose [2], on n'est nullement autorisé, de ce qu'un édifice ou un objet d'art se présente ici avec une physionomie indigène, à croire que cet édifice ou cet objet d'art soit de l'époque autonome de la Phénicie, ni même antérieur aux Romains. L'épigraphie seule est ici un juge sans appel [3]. Certes, l'archéologie possède pour déterminer l'âge des monuments des criteriums intrinsèques d'une grande sûreté ; mais ces criteriums sont tous relatifs et supposent un canon chronologique préalablement établi. Or, ce canon, l'épigraphie seule peut l'établir. Quelques données importantes nous ont été fournies à cet égard par les monuments. Différents en cela des Hébreux, qui restèrent peu épigraphistes jusqu'au moyen âge, les Phéniciens, à partir de l'époque où ils adoptèrent la langue grecque, écrivirent beaucoup sur la pierre. De là un point de repère qui, dans beaucoup de cas, permet de discerner clairement les monuments néo-phéniciens de ceux qui sont d'une époque antérieure à Alexandre.

En résumé, trois divisions, je crois, doivent être faites dans les monuments anciens de la Phénicie :

1° Les vieux monuments antérieurs à toute influence grecque en Phénicie, comme sont, par exemple, les monuments d'Amrit ;

2° Les monuments mixtes, où les habitudes, les idées, le style propre de la Phénicie, ont laissé leur trace, mais qui sont de l'époque grecque ou romaine, et où l'influence de l'art gréco-romain est sensible ; telle est la pierre du baptistère de Gébeil ;

3° Les monuments purement grecs ou romains ; le théâtre de Batroun, par exemple.

S'il m'est permis de donner quelques conseils aux futurs explorateurs de la Phénicie, je les engagerai d'abord à ne pas s'éloigner de la côte. La Phénicie ne fut pas un pays ; ce fut une série de ports, avec une banlieue assez étroite, situées à dix ou douze lieues l'une de l'autre, et

1. Voir en particulier les inscriptions trouvées par M. Daux, à Hadrumète.

2. Sur cette renaissance phénicienne du IIe et du IIIe siècle, voir Jamblique, *De Pythag. vita*, § 14.

3. Il faut faire une exception pour les tombeaux. De vieux caveaux, anciennement violés, ont quelquefois été repris pour servir de sépultures, aux époques romaine et chrétienne, et ont reçu à ces époques des inscriptions qui, si l'on n'y prend garde, peuvent induire en erreur.

dont chacune fut le centre d'une vie toute municipale comme les villes grecques. La civilisation phénicienne ne rayonna pas dans la montagne et eut peu d'action sur la population de la Syrie[1]. Avant la domination grecque, le Liban, la Cœlésyrie et la Syrie furent des pays complétement arriérés. Les routes un peu praticables de ces régions sont l'ouvrage des Romains (les inscriptions nous l'apprennent)[2]; même les routes romaines, celles du fleuve du Chien, par exemple, n'ont jamais pu livrer passage à des véhicules[3]; le chameau fut toujours dans l'intérieur le grand moyen de transport; or le chameau, cet ennemi mortel de la civilisation, rend la route carrossable inutile, et en amène la destruction. Le Liban, dans Strabon, est tout entier entre les mains des brigands et des barbares. La côte échappait à ces inconvénients par la facilité du transport par eau.

En général, la lutte du citadin et du nomade (du Syrien et du Phénicien, d'une part, de l'Arabe, de l'autre) est la clef de toute l'histoire de Syrie. Sous les Romains, le nomade est dompté; Palmyre, le Hauran,



COUVERCLE DE SARCOPHAGE TROUVÉ A KNEIFEDH.

arrivent à une civilisation complète; la Syrie cultivée est double en surface de ce qu'elle est aujourd'hui; les routes sont entretenues et sûres. Avec le triomphe des Saracènes et de l'islam commence la barbarie. La barbarie en ce pays est toujours le triomphe du Bédouin, de l'homme qui a peu de besoins, qui n'estime pas l'industrie, qui se passe de véhicules

1. V. Ritter, XVII, p. 16-17.

2. *Corpus inscr. lat.*, Syrie, nos 197 et suiv. La vieille route du fleuve du Chien, qui passe au-dessus de celle qui date de Caracalla (celle d'aujourd'hui), devait être un casse-cou vraiment inconcevable. Les routes élargies par les Romains sont si chétives que l'on prend des routes antérieures la plus pauvre idée.

3. Les chariots n'étaient guère connus en Syrie avant l'expédition de 1860. Nous fûmes témoins de l'étonnement qu'ils causèrent. Les brouettes de la mission, que les Arabes de Saïda appelèrent *carossât*, furent les premiers véhicules que la Syrie eût vus depuis des siècles.

à roues et de route par conséquent. Depuis le VI[e] siècle, la Syrie a été conquise par le nomade, gagnant de proche en proche comme le sable, portant, si j'ose le dire, le désert avec lui. La ligne de Palmyre, de Pella, de Gérase, de Bostra une fois forcée, toute la Palestine, ainsi que la région de Tyr et de Sidon, se trouva perdue. Le Liban fut sauvé par ses conditions de défense naturelle; la race syrienne s'y garda sous forme de *Mardaïtes* ou « rebelles ». C'est ainsi que la région de Saïda est bien plus arabe que le Kesrouan; l'élément arabe y a plus fortement pénétré. La morne et inintelligente gravité musulmane y a presque étouffé la gaie légèreté du Syrien.

Sur la plus haute antiquité, voici l'hypothèse à laquelle, pendant mon séjour en Phénicie, j'étais souvent amené. Le primitif Chanaan m'apparaissait bien comme chamite, ainsi que le veut le dixième chapitre de la Genèse. La Phénicie aurait été ainsi peuplée, trois mille ans avant Jésus-Christ, par une race analogue à celle de l'Égypte, industrielle, habile des mains, parlant une langue analogue au copte. La conquête des Sémites nomades (Hyksos, frères des Térachites, s'ils ne sont les Térachites eux-mêmes) serait venue vers l'an 2000 avant Jésus-Christ. Cette conquête, qui en Égypte n'eut que des effets passagers et ne changea pas la langue, aurait eu en Chanaan des effets bien plus profonds et y aurait fait triompher la langue térachite ou l'hébreu, comme plus tard les musulmans ont établi l'arabe en Égypte; mais le fond de la population de Chanaan ne se serait guère modifié pour cela; malgré le changement de langue, il aurait repris le dessus, de même que la vieille race tend toujours à reparaître en Égypte. Ainsi s'expliquerait un fait dont je fus frappé à Sidon. Au milieu de cette espèce de gravité rogue du musulman, sans esprit, sans tact, ne sachant pas sourire, on est arrêté tout à coup par quelques jolis types égyptiens, d'enfants surtout, ayant quelque chose d'aimable, de prévenant, de fin. Ces types charmants seraient les émergents de l'ancienne race, laquelle aurait pris sa revanche par l'hellénisme, le christianisme, aurait été de nouveau écrasée par l'islam, mais serait restée, malgré son abaissement, l'âme de la vie morale du pays, ainsi que cela a toujours lieu quand une race dure et dominatrice conquiert une race industrieuse et douce. Ainsi s'expliquerait également la facilité avec laquelle la religion et les mœurs égyptiennes s'établirent ou plutôt se rétablirent à toutes les époques en Phénicie, et en particulier le culte d'Osiris, toujours en rapport avec Byblos et la côte chananéenne[1].

1. Au II[e] et au III[e] siècle, on croyait en Phénicie à l'origine égyptienne des dogmes phéniciens. Jamblique, *De Pythag. vita,* § 14.

Quant aux points de la côte où je conseillerais de faire des fouilles, je mets hors de ligne Oum el-Awamid. En continuant à retourner et à examiner les pierres de cet endroit, on aurait la certitude de trouver de nouvelles inscriptions phéniciennes. Après Oum el-Awamid, je mettrais Adloun et ses environs. Tout ce qui provient de cette localité présente un caractère à part et très-archaïque. Enfin il importe de déblayer les parties encore inexplorées de la nécropole de Saïda. A Tyr, il faudrait fouiller très-profondément et dépenser des sommes très-considérables pour avoir la chance d'obtenir de beaux résultats.

ERNEST RENAN.



SALON DE 1873[1]

IV.



Les sculpteurs ont cet avantage sur les peintres d'être soumis à des lois rigoureuses qu'ils ne peuvent oublier un instant sans cesser d'être sculpteurs. Auprès des nobles ou charmantes statues dont nous avons parlé, on peut en distinguer plusieurs autres encore qui révèlent, à des degrés divers, chez leurs auteurs, un sentiment vif ou profond de la beauté décorative : celles qui portent ce dernier caractère sont les plus rares, car si l'imagination de nos sculpteurs est restée saine, elle n'a pas laissé pourtant de s'appauvrir; la figure isolée suffit à ses efforts, les combinaisons de l'art monumental semblent le plus souvent dépasser ses forces.

Un modèle de fronton destiné au Palais de justice d'Amiens, par M. Sanson, un projet de monument à élever dans les Ardennes aux victimes de la guerre de 1870-1871, par M. Croisy, sont les seules compositions importantes qu'on ait à remarquer dans ce genre. L'œuvre de M. Sanson est simple et claire, comme il convient à la décoration extérieure d'un monument sévère. Au centre se dresse la Loi, ayant à sa droite la Force et à sa gauche la Justice. La Force protége une mère allaitant son enfant, un pasteur étendu près d'un agneau; la Justice, les yeux fixés sur la loi, condamne d'un geste inflexible une femme échevelée

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VII, p. 473.

qui s'affaisse en tremblant et un criminel accroupi dans un cachot devant le cadavre de sa victime. Le sculpteur, groupant avec habileté, dans les deux triangles du fronton, quatre figures nues et demi-nues, aux pieds des trois figures drapées, a donné à son relief un aspect symétrique vraiment noble et majestueux, digne de la place qu'il doit occuper. L'exécution en est d'ailleurs grave, franche, vigoureuse, simple, et fait le plus grand honneur à M. Sanson. Ce qui a manqué à M. Croisy est précisément ce sens de la gravité sculpturale, sans lequel on ne conçoit pas un monument de cette importance. L'*Invasion*, traitée à un point de vue pittoresque, comme pourrait l'être une terre cuite de salon, n'offre, dès l'abord, qu'un enchevêtrement presque inexplicable de lignes brisées, de membres rompus, d'objets disloqués, de haillons déchirés. Il faut quelques instants pour bien distinguer, devant ce fouillis, la figure principale, énergique, vivante, douloureuse du soldat qui s'affaisse, vaincu et désespéré, un tronçon de sabre à la main; pour retrouver, dans les jambes de ce soldat, le corps d'une femme agonisante qui se redresse pour désigner du doigt à son enfant les envahisseurs, et celui d'un combattant, plus jeune, déjà tombé parmi les canons brisés. Toutes ces figures, très-expressives, mais expressives à la façon des statuettes, surchargées de détails, papillotant aux yeux, paraissent agrandies plutôt que grandes.

Les autres monuments, destinés à des décorations publiques, ne sont en général que des figures isolées. M. Oliva, dans sa statue de l'*Abbé Deguerry*, destinée à l'église de la Madeleine, s'est efforcé de faire une œuvre simple, majestueuse, expressive, exempte de cette emphase mélodramatique où il était si facile de tomber; il y a réussi. Cette noble figure, agenouillée, les mains tombantes et croisées, dans l'attitude de la méditation plus que de la prière, exprime heureusement la résignation virile d'une âme douce soumise d'avance à toutes les volontés d'en haut; on ne s'étonne point de trouver à ses pieds, modestement épanouies, les palmes d'un martyre qu'il n'ambitionnait pas peut-être, mais qu'il accepta fièrement. M. Bartholdi a bien compris son jeune *Lafayette arrivant en Amérique;* un pied encore sur le vaisseau, la main tendue vers les alliés, son épée de cour sur le cœur, élégant, avenant, chevaleresque, la figure est excellemment française et XVIIIe siècle; il est clair que les habitants de New-York reconnaîtront mieux la France dans cet officier svelte et séduisant, à la tournure dégagée, à la vaillance aimable, qu'ils n'eussent fait dans une allégorie académique. M. Irvoy a hésité, au contraire, entre le style monumental et le style décoratif dans la statue de Ronsard, qu'il a empêtrée de draperies assez banales; de la



UN SECRET D'EN HAUT.

Plâtre par M. Moulin.

figure aristocratique si fine, si fière, si haute du plus grand poëte de la Renaissance française, il n'a fait qu'un figurant costumé, dans l'attitude convenue de l'inspiration académique, qui joue honnêtement et médiocrement Ronsard, comme il jouerait, dans les mêmes habits, dans la même pose, les Du Belloy ou les Torquato Tasso.

A défaut de figures historiques à ressusciter, la plupart des autres sculpteurs empruntent comme d'ordinaire à la tradition mythologique ou à la vie pastorale des sujets ou des prétextes pour leurs compositions. *Un Secret d'en haut*, par M. Moulin, se distingue de toutes ces figures d'étude par l'heureuse invention du sujet et le bel aspect sculptural. Ce secret d'en haut est quelque gros scandale que Mercure, le messager, le confident, le *mezzano* des dieux, est en train de confier à l'oreille d'un vieux faune de pierre, emprisonné dans sa gaîne éraillée. Le demi-dieu, panaché et badin, s'appuie, avec une désinvolture de Figaro antique, sur l'épaule du gros masque lippu dont le rictus éternel semble éclater précisément pour la circonstance. La pose est élégante, aisée, naturelle, et fait penser au *Narcisse* de bronze du Musée de Naples. On dirait une épigramme de l'*Anthologie* sculptée par un des artistes savants, lettrés, un peu railleurs et sceptiques, de la Renaissance antonine. Il a suffi à M. Charles Gauthier du souvenir d'*Andromède* pour concevoir une statue fine et robuste, d'un magnifique mouvement, qu'on ne regarde pas assez. Le *Mercure* de M. Ludovic Durand, le *Faune* de M. Blanchard, la *Bacchante dansante* que M. E. Leroux baptise du nom de *Gizelle*, le *Triptolème* de M. Fourquet, l'*Oracle et l'Impie* de M. Louis Bourgeois, l'*Hébé* de M. Captier, la *Callirhoé* de M. Varnier, la *Bacchante buvant* de M. Cougny, rentrent dans la catégorie des bonnes figures d'étude. Il y a plus d'originalité, de science, de saveur dans le beau bas-relief de M. Allar, *Hécube* retrouvant sur le bord de la mer le cadavre de son fils Polydore, où l'on admire, avec un goût florentin très-délicat et discret, une sûreté d'expression et d'exécution peu commune.

M. Allar est encore l'auteur d'une statue de bronze d'un naturalisme charmant, l'*Enfant des Abruzzes* soulevant une cruche pleine, qui annonce un esprit ouvert par l'étude aux impressions simples et franches de la nature vivante, les seules qui soient vraiment fécondes; car si l'étude apprend à exécuter, c'est la vie seule qui fournit matière aux renouvellements nécessaires de l'art. Parmi les habiles qui savent le mieux traduire, en langage sculptural et poétique, les scènes ordinaires de la vie populaire ou pastorale, nous retrouvons encore ici M. Schœnewerk, avec son groupe un peu ramassé, mais bien charmant, d'un pâtre assis apprenant à jouer de la syrinx à l'enfant appuyé sur son



ÉDUCATION MATERNELLE.

Plâtre par M. E. Delaplanche.

épaule. On verra avec plaisir, dans le même ordre d'impressions, l'*Enfant à la conque* de M. Chervet, le *Jeune Pâtre jouant du tibia curva* de M. Laoust, le *Chevrier* de M. Maurette, et le *Jeune Berger pansant son chien blessé* de M. Chenillion.

M. E. Delaplanche a obtenu un succès plus vif encore et très-mérité, en abordant franchement l'interprétation de la vie moderne dans le groupe de petite dimension, mais d'une grande tournure, qu'il appelle l'*Éducation maternelle*. C'est une paysanne des environs de Paris, coiffée d'un mouchoir noué comme les ménagères de M. Millet, qui, assise sur une chaise rustique, apprend à lire à sa fillette, créature frêle et maigrelette, debout à son côté. M. Delaplanche veut s'en tenir au naturalisme expressif de Luca della Robbia, plutôt que viser à l'idéalisme synthétique et transcendantal de Michel-Ange, comme le prouve la jolie figure de l'enfant, si réelle, si attentive, si délicate; mais que de noblesse, de force et de style dans cet art familier, et comme cela prouve une fois de plus qu'il n'y a de grossier ou de bas que les esprits grossiers et bas, et que la scène la plus banale recèle une grandeur toujours visible à l'artiste qui sait regarder, aimer et comprendre!

Un autre petit groupe de chercheurs, désespérant peut-être de trouver dans la vie ordinaire des éléments suffisants d'intérêt, s'efforce au contraire d'attirer les regards par le mouvement dramatique imprimé à la pierre ou au marbre. La voie est séduisante, mais dangereuse. L'action violente devient facilement ridicule ou emphatique, dès qu'elle dure trop et menace de s'éterniser. Une lutte, une mêlée, cela va encore, et l'on rencontre, sans surprise, la *Chasse au nègre*, par M. Félix Martin, groupe important, d'une bonne ordonnance, d'un mouvement juste, dont les modelés sont par malheur d'une sécheresse âpre et rude qui n'ajoute aucune force aux silhouettes et enlève toute souplesse au corps de l'esclave comme au corps du chien; mais le moyen de voir l'*Esçlave* de M. Bourgeois se couper éternellement le poing avec une expression constante de visage contracté, sans éprouver une sensation d'horreur qui n'a plus rien de commun avec le sentiment esthétique! M. Arthur Bourgeois est pourtant un homme d'un talent éprouvé qui ne devrait pas avoir recours à ces excentricités périlleuses, non plus que M. Captier, dont le *Mucius Scævola* pouvait, l'an dernier, encourir des reproches semblables, mais qui a conçu sa *Judith*, cette année, d'après le beau dessin de Mantegna, dans un goût grandiose, peut-être encore trop théâtral, mais, à coup sûr, très-sculptural.

L'archéologie, avec ses détails étranges et pittoresques, séduit aussi quelques esprits; là surtout il faut une prudence, une souplesse, une habileté, qui ne sont pas accordées à tout le monde. L'*Exécuteur du jugement*

de Salomon, par M. Ringel, n'est que bizarre, tandis que la *Danseuse égyptienne*, par M. Falguière, est élégante, vivante, poétique. Un débutant, M. Saint-Jean, montre un groupe de l'*Amour et Psyché* d'un style expressif plus que plastique. M. Frémiet, le maître de la sculpture archéologique, ne signale sa présence cette année que par deux aimables statuettes modelées avec sa verve coutumière, un *Fauconnier* et une *Damoiselle*; mais M. Chatrousse joint à son groupe, déjà connu, d'*Héloïse*



CHASSE AU NÈGRE.

Marbre par M. F. Martin.

et Abeilard au Paraclet un *Ange encenseur*, destiné à l'église Saint-Eustache, qui rappelle avec grâce les beaux anges, délicats et fervents, du XV[e] siècle florentin.

V.

Cette pauvreté d'imagination, nous la retrouvons, non sans inquiétude, chez la plupart des peintres d'histoire, dont les ressources sont pourtant bien plus variées. L'*Amour réduit à la raison*, par M. Louis Priou, est une composition soignée, d'un dessin cherché, mais d'un style bien maigre et d'une harmonie bien froide; la *Vénus et l'Amour*, de M. Giacomotti, réminiscence vénitienne moins personnelle, mais d'un aspect plus agréable que la toile de M. Priou, n'indique pas non plus un grand effort de conception. On trouve un sentiment plus hardi et plus d'originalité dans le *Héros, tueur de monstre*, de M. Maillart. Et après? après, nous avons les deux figures de

M. Barrias, *Électre porte des libations au tombeau de son père; Hélène se réfugie sous la protection de Vesta,* figures un peu théâtrales, mais d'une noble tournure et qui conservent un air de grandeur antique; après nous avons la figurine pâle de M. Matout, l'allégorie brillante du *Vin* par M. Mazerolle, excellent modèle d'une tapisserie destinée au nouvel Opéra; nous avons la *Bacchante* et le petit Bacchant avec une âne, groupe de modèles trop malingres, par M. Dupuis; les jolies toiles de M. Ranvier et de M. Mélin, la Nymphe *Écho* et la *Nymphe recouplant un chien de sa harde,* dont la touche est légère et l'harmonie délicate. Pour trouver un morceau d'une saveur vraiment franche, inspiré par la poésie antique, il faut aller chercher, dans la modeste galerie des aquarelles, une *Ariane abandonnée par Thésée,* de M. Ehrmann, où l'auteur de la *Fontaine de Jouvence* montre décidément qu'il a respiré l'esprit des grands décorateurs de l'Italie au XVIe siècle.

La poésie biblique ou évangélique n'inspire guère plus abondamment nos peintres que la poésie héroïque ou mythologique; et le *Christ au Jardin des Oliviers,* par M. Michel (Henri), et le *Jésus enseignant,* par M. Doze, les seules peintures religieuses où l'on sente passer quelque souffle d'idéal chrétien, ne se composent : l'une que de deux figures; l'autre que d'une seule figure principale accompagnée de plusieurs têtes. M. Meynier dans son *Retour du Calvaire* et dans son *Dernier rayon* se montre, comme toujours, poétiquement et simplement dramatique, dans l'esprit des maîtres français du XVIIe siècle. M. Gustave Doré, cette fois, transportant sur la toile, sans le vouloir forcer, son rare talent d'illustrateur, a rendu d'une façon saisissante et dramatique l'effroi répandu dans la cité populeuse de Jérusalem par le déchirement du ciel au dernier soupir du Calvaire et la descente subite des ténèbres sur la terre; et il eût suffi à M. Dauban d'un pinceau plus ferme et plus précis pour faire un ouvrage exquis de son *Fra Angelico da Fiesole* peignant le mur de San Marco sous la direction de l'ange miraculeux qui substitue sa main céleste à la main du moine, pour tracer l'image inspirée du Sauveur.

Le *Roland à Roncevaux*, par M. Guesnet, n'est pas un ouvrage parfait : l'ensemble est confus, les couleurs y sont plus agitées que brillantes, plutôt brûlées que lumineuses, la touche est un peu mince pour une si grande toile; mais on y trouve du moins un noble effort, souvent heureux, vers le style héroïque, et le jury l'a reconnu en accordant à M. Guesnet une des premières médailles.

Les malheurs de nos dernières guerres ont inspiré quelques pages épisodiques d'un caractère émouvant et simple qu'on admire avec raison; mais il y a loin de l'anecdote à l'histoire, d'une lettre fami-



LA FONTAINE DE JOUVENCE,

Par M. Ehrmann.

lière à une épopée. Les *Dernières cartouches*, de M. de Neuville, qui attirent légitimement le public par leur composition émouvante, représentent l'intérieur d'une maison française cernée par les Prussiens à la fin d'une bataille. Dans la chambre à coucher qui s'ouvre au fond sur une grande salle où l'on voit, dans la poussière et le soleil, s'agiter d'autres combattants, quelques soldats de tout grade et de toute arme, réunis par la déroute, s'efforcent encore de résister à la furieuse mitraillade qui défonce les murailles, ou du moins de vendre chèrement leur vie aux vainqueurs. Presque tous sont blessés, quelques-uns agonisent, et les cartouches manquent! A gauche, par la fenêtre mal barricadée et dont toutes les défenses volent en éclats, un officier ajuste lui-même le chassepot; un turco se tient à son côté, tenant un fusil chargé, mais c'est le dernier coup qui frappera les Prussiens. Deux troupiers agenouillés fouillent avec angoisse les cartouchières jetées sur le carreau, et le désespoir de leur rude visage ne laisse aucun doute sur l'inutilité de leurs recherches. Plus rien; nulle défense, nul espoir de secours ou de vengeance! Un capitaine grièvement blessé, pâle, appuyé à la grande armoire, se soulève pour apercevoir et compter l'ennemi; un pauvre diable de lignard râle, couché dans un coin, et un petit chasseur de Vincennes, désarmé, furieux, s'appuie avec une terrible résignation, les deux mains dans ses poches, au lit en désordre occupé par un cadavre dont on n'entrevoit que les mains tordues. Cette dernière figure de chasseur, franche, hardie, vraiment française, a une tournure héroïque, simple, mâle, qui dépasse les créations antérieures de M. de Neuville.

M. Detaille a compris la guerre d'une façon un peu plus générale, et ses personnages, de petite dimension, ont déjà une portée plus haute. L'effet de cette déroute digne et désespérée, à travers les bois dépouillés, dans la neige et dans la glace, par un lugubre soleil d'hiver, est à la fois terrible et magnifique. M. Detaille n'a pas cherché à donner à ses artilleurs blessés et gelés, qui s'arrêtent, au milieu des cadavres sous la mitraille, pour pointer encore leurs pièces et protéger la fuite triste et trop lente de leurs camarades, des apparences plus héroïques, plus théâtrales qu'ils n'en avaient dans la réalité. Un paysage neigeux, d'une impression très-juste, laisse entrevoir, dans les arbres, les longues traînées de soldats chancelants, qui marchent d'un pas pesant en marquant leur route par des débris de toute espèce. Si M. Detaille avait moins concentré et fortifié, sur ses premiers plans, les groupes de chevaux qui s'effarent et de mourants crispés dans la neige, il eût donné plus d'effet encore à cette scène, et fait de son tableau un chef-d'œuvre vraiment complet.

On se souvient de l'admirable *Convoi d'ambulance par un temps de*

neige exposé l'année dernière par M. Castres. Le *Récit de l'Interné*, dans un chalet du canton d'Appenzell, est un tableau du même ordre, plein de fines et naïves observations, peint avec franchise et conviction, mais dans une atmosphère trop étouffée.

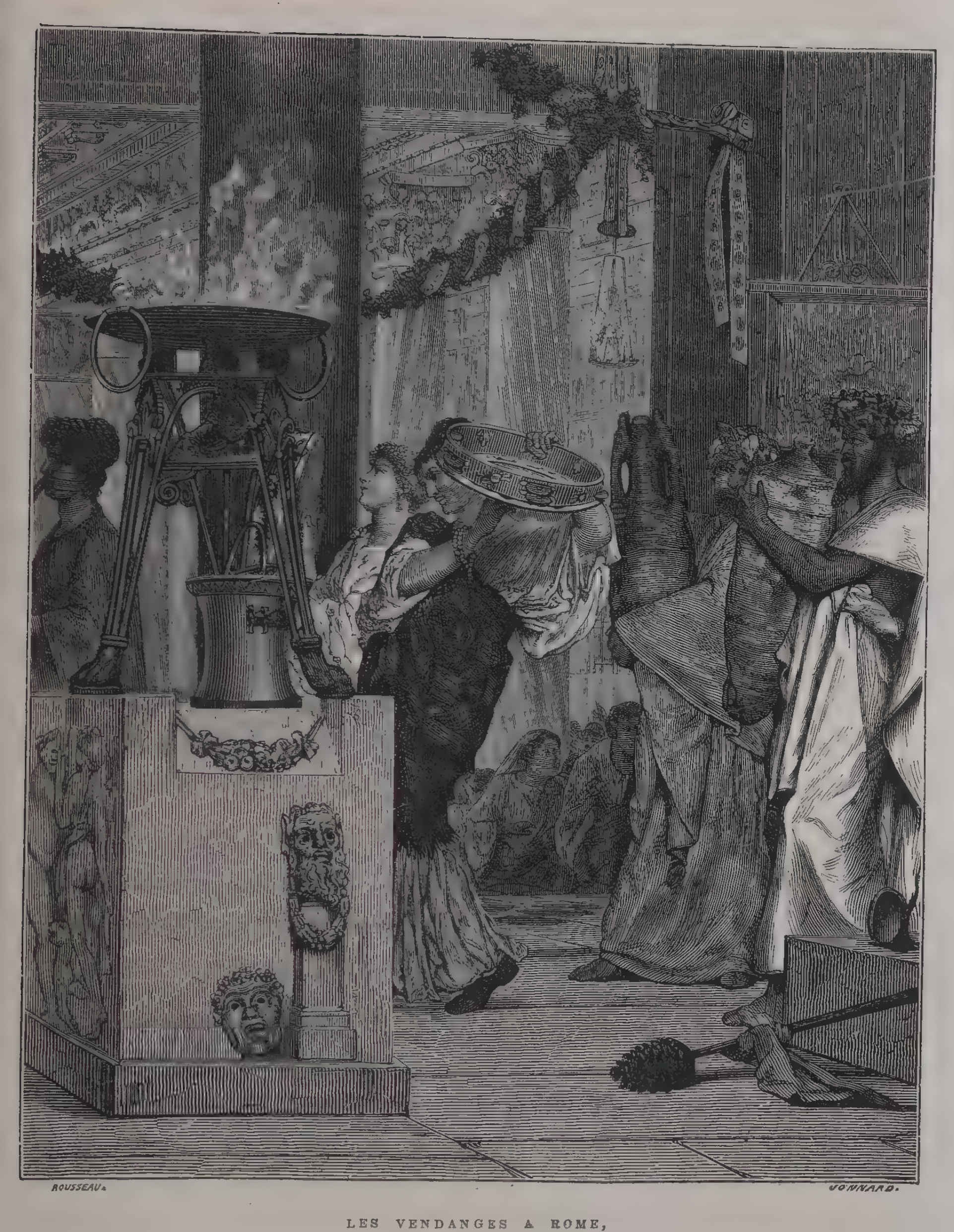
Si MM. Detaille et Castres ont tendance à trop préciser, M. Du Paty, en revanche, ne précise pas assez, et c'est vraiment dommage. La *Reconnaissance en avant des forts, pendant le siége de Paris*, est une excellente esquisse, d'un aspect très-juste, d'une impression très-franche ; mais il est impossible d'admettre, dans une toile si petite, que des hommes et des figures soient simplement représentés par des séries de jolies taches juxtaposées. Les petits chasseurs que M. Protais nous montre en *Repos* dans une clairière ne sont intéressants que parce qu'ils sont vrais et variés, chacun pris à part, dans leur façon de s'étendre, de se pelotonner, de dormir; il en est de même pour les soldats, les officiers, les paysans que M. John-Lewis Brown a réunis, effarés et agités, à la porte d'Haguenau pour apprendre la *Nouvelle de la défaite de Wissembourg*. Lorsqu'on entre dans la réalité, il y faut entrer à fond, car la réalité ne vaut que par les détails qui mettent en relief l'individualité; moins on vise au type et au style, plus il faut poursuivre le particulier et le caractère.

A vrai dire, il est tel sujet héroïque qu'on regrette de ne point voir traiter en style héroïque, si excellente que soit la façon dont un artiste l'ait compris au point de vue anecdotique. Tel est, par exemple, l'*Épisode de la guerre du Monténégro*, par M. Jaroslav Cermak. Dans une gorge escarpée des montagnes, une procession de femmes, qui vont porter des munitions aux maris et aux frères combattant pour l'indépendance, rencontre, descendant du champ de bataille, un voïvode blessé, à la figure vénérable, qu'emportent sur leurs épaules deux compagnons fidèles, suivis d'autres soldats mis hors de combat. La rencontre est solennelle ; les femmes se retournent, le cœur battant, vers le chef qui les salue du regard et leur envoie sa grave bénédiction. Ces beaux types d'Orient, francs, énergiques, accentués, ces riches costumes, sévères et brillants, se prêtaient à des développements poétiques et pittoresques que M. Cermak semble avoir craint d'approfondir.

M. Munkacsy, peintre hongrois, comme M. Cermak, peintre slave, est doué d'une pénétration vive et sympathique qui lui permet de nous faire vivre, sans effort, au milieu des races étrangères. C'est encore un épisode des guerres d'indépendance, un *Épisode de la guerre de Hongrie en 1848* : autour d'une longue table, dans une salle de ferme, sombre et triste, des femmes, des enfants, des infirmes, font de la charpie, en écoutant les paroles d'un blessé qui exalte tous ces humbles cœurs par le récit

des souffrances endurées et des gloires conquises. La scène est, il est vrai, pauvrement groupée, et les ombres violentes se séparent des clartés violentes avec une crudité qui n'est guère pittoresque; tous les visages hardiment brossés se détachent, comme des plaques blanches, à l'emporte-pièce, sur un fond noir et opaque dans lequel l'œil ne pénètre pas; mais l'impression simple et sincère qui rayonne sur tous ces visages attristés est si profonde et si puissante, qu'elle envahit, bon gré, mal gré, l'âme attentive, et que l'intensité de l'émotion répandue dans toutes les physionomies donne au tableau, à défaut de l'unité matérielle, une forte unité morale qui ne laisse personne insensible.

C'est encore un étranger, un Hollandais, cette fois, qui tient le premier rang dans ce genre archéologique qui a décidément remplacé, pour les sujets empruntés à l'antiquité, l'ancien genre historique. M. Alma-Taděma s'est précipité, dès son début, dans l'érudition avec une audace et une conviction extraordinaires; depuis dix années, il s'y meut avec une aisance croissante. De tous les fouilleurs de tombeaux, de tous les déterreurs de cadavres, de tous les épousseteurs de ferraille, M. Alma-Tadéma est le plus acharné à la besogne et le plus heureux dans ses découvertes. Bien qu'il encombre volontiers ses toiles, comme des vitrines de collectionneur, d'une quantité excessive d'ustensiles bizarres et de bibelots précieux, il garde, au milieu de ce vénérable bric-à-brac, le respect de la composition logique et le désir de la couleur franche. Les *Vendanges à Rome* offrent un assemblage complet des qualités de l'artiste et des défauts du système. Sous le portique enguirlandé d'un palais romain, peint de couleurs vives, s'avance la procession des prêtres et prêtresses de Bacchus qui célèbrent le vin nouveau déjà enfermé dans les jarres énormes couronnées de lierres. Trois musiciennes, la bouche enfermée dans la courroie qui unit les becs des doubles flûtes, s'avancent suivies par des danseuses qui trépignent en jouant des cymbales et du tambourin, tandis qu'une prêtresse précède, élevant sa torche allumée. Derrière, suit le cortége portant sur ses épaules de longues amphores, gambadant, criant, gesticulant, riant, au milieu des acclamations de la foule qu'on entrevoit fourmiller dans les colonnades des seconds plans. Pourquoi faut-il que cette fois, à cette Italie en fête, il manque précisément ce qui est la plus grande fête de l'Italie, le sourire chaleureux de son admirable soleil? Malgré tous leurs mouvements, ces pauvres Bacchants ont froid dans ce palais gelé, sous ce ciel sans regard; ils ont froid et nous donnent froid. Les funérailles de la *Momie*, quoique reléguées au fond d'une nécropole, sont conçues dans un esprit plus pittoresque; les quelques rayons qui entrent dans ce lieu triste s'y teignent, au contact des murs peints et des coffres



LES VENDANGES A ROME,

Par M. Alma-Tadéma. (Fragment du tableau.)

bariolés, d'une couleur caressante qui charme agréablement les yeux et enveloppe au moins la scène dans une atmosphère respirable.

On pourrait citer cent exemples de cette indifférence attristante pour le soleil, sans lequel pourtant le peintre ne connaîtra plus bientôt ni le modelé qui rend les formes, ni l'atmosphère qui exprime la vie, ni la perspective qui donne la vraisemblance. Voyez comme les personnages, dans leurs cadres, tiennent mal au milieu environnant, dans la *Confidence,* de M. Delort, dans les *Accords matrimoniaux* et le *Premier-né,* où M. Pille fait danser pêle-mêle, dans une atmosphère plâtreuse, les bonshommes et les maisons, les tables et les pots de fleurs, dérangés de leurs places et troublés dans leurs formes, comme par un obstiné tremblement de terre.

M. A. Leloir représentant un *Baptême,* dans les Pays-Bas, au commencement du XVIIe siècle, a groupé, dans une cour de château, le plus amusant assemblage qui se puisse voir de hobereaux empanachés, de douairières empesées, de servantes appétissantes, de musiciens altérés. Restituer une époque, même très-librement et superficiellement, avec cette vivacité d'esprit, cette gaieté de réminiscences, cette verve de touche, c'est faire véritablement œuvre d'artiste. Le même sujet, un *Baptême,* mais cette fois au XVIe siècle, n'a pas inspiré aussi heureusement M. Delobbe, dont l'originalité ne s'accentue pas, et dont les jouvenceaux, peignés et lustrés, bellâtres et fades, aux attitudes penchées, au sourire banal, appartiennent à cette compagnie de damoiseaux galants et de damoiselles musquées qu'on trouve dispersés, mais toujours aimables, dans le *Droit chemin* de M. Hugues Merle, dans les *Petits chiens* de M. Doyen, etc... En revanche, un troisième baptiseur, M. Maris, peintre hollandais, a mis beaucoup de grâce, de charme et de naïveté dans sa petite mariée du XVIe siècle, qui sort de l'église, tenant son poupon sur le bras. Dans un sujet bien différent et beaucoup plus compliqué, la *Lecture des Contes de la Reine de Navarre à la cour de François Ier,* M. Léon Olivié a groupé avec un art très-fin autour du roi galant et de sa sœur un certain nombre d'auditeurs et d'auditrices ingénieusement caractérisés.

Voilà pour le moyen âge et la Renaissance! Le XVIIIe siècle paraît un champ plus facile à piller; mais cette année, ce n'est plus dans les salons du Régent qu'on va badiner et deviser; on laisse tout au plus s'attarder, au milieu des tricornes aristocratiques, les anciens habitués du lieu. M. Fichel, qui garde à la cour ses *Grandes Entrées,* M. Eugène Lami, qui se souvient de *Trianon en 1750,* M. Brillouin, qui écoute, sur la promenade, les *Menus propos* des vieux gentilshommes désœuvrés,



JÉSUS DANS LE TOMBEAU

Imp. A. Salmon Paris

les plus jeunes, les plus spirituels, les plus vifs, ont pris à partie la société mêlée et amusante du Directoire qui rappelle en effet bien plus notre société contemporaine par l'excentricité bizarre de ses costumes par le relâchement de ses mœurs, par son indifférence apparente au milieu des graves périls qui l'environnaient. *Les Politiques au Palais-Royal, le 13 thermidor,* par M. Coëssin de la Fosse, le tableau fin et soigné de M. Alphonse André, *Vive le Roy,* ou les officiers royalistes, pris à Quiberon, conduits au champ des Martyrs (juillet 1795), l'*Arrivée de la diligence à Quimper-Corentin, sous le Directoire,* par M. Jules Noël, sont des ouvrages distingués, ingénieusement conçus et vivement exécutés qui dénotent une étude attentive de cette curieuse époque; mais le succès populaire a été pour une tête malicieuse de gamin enfoui sous son vaste tricorne, que M. Jules Goupil appelle *Un jeune citoyen de l'an V.* C'est encore à cette époque que se placent deux autres toiles fort piquantes : l'*Affaire d'honneur* de M. Jazet, et la *Rupture* par M. Kaemmerer. Il faut joindre à ces jolies scènes de comédie, pour en finir avec le XVIIIe siècle, le *Marché à Anvers* de M. Salmson, tableau de natures mortes, de fleurs, d'ustensiles, de vêtements autant que d'observation rétrospective, l'excellente *Carte à payer* de M. Eugène Le Roux, les toiles mordorées et provocantes de M. Richter, *En passant* et la *Suivante de Mme la Marquise,* le *Premier-né* de M. Vibert, et enfin, et surtout, la *Tante à succession* par M. Worms, ouvrage parfait dans son genre, où la finesse moqueuse et gaie d'un esprit observateur n'enlève rien aux qualités franches et solides de la peinture. M. Mélida, dont les scènes espagnoles ont une saveur si franche, se présente cette année avec deux toiles bien spirituellement brossées, l'*Antichambre du prince de la Paix en 1804* et *une Ronde du Santo-Oficio.* A propos de saint office, il serait bon de retourner, dans le corridor des aquarelles, voir traduite, par M. Eugène Lami, avec cette verve petillante qu'on lui sait, cette scène horrible du dernier *Auto-da-fé à Madrid en 1670,* si merveilleusement racontée par Paul de Saint-Victor dans *Hommes et Dieux.* Mais peut-être trouvez-vous que nous avons assez vécu dans les garde-meubles, les bibliothèques, les vieux arsenaux, les maisons hantées; il serait bon de goûter à des fruits jeunes et frais, plus savoureux que ces conserves!

VI.

A qui demanderons-nous la poésie saine et forte de la vérité? Aux portraitistes d'abord qui font profession d'observer de près, attentive-

ment et minutieusement, la nature vivante dans sa manifestation la plus haute et la plus complexe, la figure humaine. Commençons donc par le portrait, et reconnaissons, sans marchander, que, dans ce genre si français, à défaut de chefs-d'œuvre imposants et éclatants, nous trouvons cette année un grand nombre de bons ouvrages empreints de cette sincérité consciencieuse qui est la qualité essentielle du portraitiste.

Nul moyen de mettre en doute la sincérité de M. Henner, par exemple. Nul portraitiste, pour présenter ses figures, ne s'est si peu mis en frais : aucun accessoire, aucune mise en scène, aucun ornement; il y a là, hâtons-nous de le dire, un danger et un excès, car réduire la figure humaine à cet isolement, c'est s'interdire volontairement de puissants moyens d'expression. En simplifiant ainsi leur mise en scène, les portraitistes brûlent leurs vaisseaux ; il faut, bon gré, mal gré, qu'ils fouillent la physionomie obstinément et profondément, s'ils veulent fixer notre attention; le charlatanisme n'est plus possible. Certes, pour notre part, nous regrettons sincèrement que M. Henner n'ait pas cru devoir placer le *Général Chanzy* dans un milieu soit de paysage, soit de guerre, soit même d'intérieur où cette brave et fière figure aurait pris un caractère plus précis d'action, de pensée, d'héroïsme ou de repos ; mais qui sait si M. Henner, en représentant modestement le général dans sa tenue de campagne, debout, une cigarette à la main, sur un fond indéterminé, comme eût fait un photographe, n'a pas cru se conformer plus strictement aux obligations qui lui étaient imposées par la simplicité même de son modèle? Quoi qu'il en soit, ce qui éclate, dans cette toile où rien n'est accordé à l'amusement des yeux, c'est en effet ce qui est l'homme, c'est la tête mâle et pensive, aux yeux bleus et clairs pleins de résolution, hardie et de loyale bienveillance, aux lèvres serrées et fines qui parlent peu, sourient parfois et veulent toujours. Ceux qui ne connaissent le commandant de l'armée de la Loire que par le récit de sa campagne obstinée ne seront point surpris de lui trouver cette attitude, cette physionomie, cette expression, car on ne saurait imaginer un type d'officier plus vraiment et plus noblement français. A ce portrait du *Général Chanzy* M. Henner a joint un portrait exquis de jeune fille brune, vêtue de noir, un œillet rouge dans les cheveux, qui excite d'autant plus l'admiration que la personne est inconnue et n'intéresse que par son expression. Ah ! que cela fait du bien de voir une honnête personne, élégante avec simplicité, et chaste avec modestie, si honnêtement représentée par un pinceau savant et naïf. Il n'est rien de tel qu'un tableau de M. Henner pour donner l'horreur des peintures tapageuses, et pour brouiller les yeux avec les papillotages à la mode ! En cet instant-là, je le parierais, on s'exagérera

ce qu'il y a de prétentieux et de fade dans la pose de la dame aux ***Violettes,*** lisant un poulet à sa fenêtre, par M. Dubufe, et on ne rendra pas justice à ce qu'il y a d'exact dans ce portrait, un peu terre à terre et bourgeois, mais fidèle et vivant, de M. Dumas fils. Après une transition si brusque, vous serez capable de ne pas reconnaître tout ce qu'il y a, en réalité, d'alléchant, de séduisant, d'aimable, dans le maniérisme rosé de M. Chaplin, et vous demanderez peut-être un peu trop brutalement à son agréable figure d'adolescente septentrionale, joyeusement déguisée en ***Haïdée,*** un éclat de passion byronienne, un éclair de poésie orientale qu'elle est, à coup sûr, bien incapable de vous donner. Vous vous montrerez trop sévère peut-être pour les clair-obscur de M. Sellier, et vous fermerez absolument les yeux devant le portrait disloqué et déhanché de Mme la marquise A. de C... par Mlle Nélie Jacquemart. Il est vrai qu'il faudra bien les rouvrir devant le portrait de M. *Dufaure* très-supérieur au portrait de M. Thiers exposé au Salon dernier. Mais là encore vous ferez le difficile, et, tout en admirant le relief vivant de cette tête étrange et intelligente, si consciencieusement étudiée, vous réclamerez sous la peau du visage et des mains une ossature indispensable qu'on y devine trop confusément. Et M. Cabanel lui-même vous paraîtra trop pommadé, trop lustré, trop apprêté; cependant je vous engage fort à ne pas reculer sur ce premier dépit, et à y regarder à deux fois, car vous vous priveriez d'une très-légitime jouissance. Personne, en somme, ne rend avec tant de goût et de délicatesse la beauté aristocratique des femmes à la mode dans notre société moderne. Mme la comtesse de M. A... avec son fin profil, ses deux superbes bras, a vraiment un fort grand air, et le peintre s'est complu à modeler ces chairs fermes et fines avec des raffinements de pinceau d'un art consommé. La jolie mine, moins décidée et moins précise, de la dame aux cheveux rouges, à la robe bleue, Mme la vicomtesse de Saint-R... s'épanouit, de son côté, comme une fleur de serre, rose et laiteuse, avec un incontestable éclat; et, malgré quelques faiblesses dans le modelé, on a justement admiré le mouvement juste et bien mondain par lequel elle met son gant de Suède, tout en regardant les passants de son œil clair et pénétrant.

Le faire délicat et raffiné de M. Cabanel convient à merveille à la société qu'il étudie, mais nous ne lui demanderions pas de nous rendre avec la même perfection des natures plus simples, plus robustes ou plus grossières, comme nous nous garderons bien de réclamer de M. Manet une étude morale intense et profonde de modèles fins et délicats. Le portrait franc, large, vivant, un buveur de bière, que M. Manet expose, cette année, sous le titre du ***Bon bock,*** est, à coup sûr, dans sa manière vive, rapide,

brutale, un ouvrage de mérite et qui contraste, d'une façon instructive, avec le maniérisme insignifiant et les fadeurs écœurantes de tous les imitateurs maladroits de MM. Cabanel, Dubufe, Bouguereau, Chaplin; mais il est clair que ces procédés sommaires, qui seraient d'ailleurs mieux à leur place dans une peinture murale que dans des tableaux de chevalet, sont inapplicables dans la plupart des cas. Ce n'est pas avec des séries de taches plus ou moins bien juxtaposées, d'un ton fin et d'un accord harmonieux, qu'on peut rendre la figure humaine dans ce qu'elle a d'intéressant, de profond, de particulier; et M. Manet montre lui-même, dans son *Repos*, que ce qui suffit à interpréter la tournure bonasse d'un fumeur rubicond chargé de mangeaille, devient singulièrement insuffisant lorsqu'il s'agit de donner de la grâce, de la finesse, de l'abandon à une figure de jeune femme.

M. Carolus Duran, qui appartient ou plutôt qui appartenait à l'école des franchises brutales et des témérités irréfléchies, a exposé cette année un portrait équestre qui marque, dans la pensée de l'artiste, un effort considérable et un progrès vraiment sérieux. En représentant sa charmante amazone sur une plage de sable, en plein air, devant les vagues pâles, sous le ciel profond, M. Carolus Duran s'est placé à merveille pour n'avoir plus pour lui-même les indulgences qu'on s'accorde dans l'atelier. Je ne dis pas que M. Duran ait complétement réussi; la vibration atmosphérique ne se ressent pas aussi vivement qu'il faudrait dans son paysage; il y a encore dans le cheval, sinon dans l'amazone, un peu de cette immobilité froide qui est le défaut général de l'école contemporaine trop accoutumée à l'emploi de la photographie; mais aussi, que de qualités nouvelles et presque inattendues, quelle recherche consciencieuse du modelé vrai et délicat, des dégradations et des nuances de la couleur dans une harmonie grave et discrète! Le *Portrait de Jacques* ***, déjà connu sous le nom de l'*Enfant bleu*, se rattache bien plus à la première manière de l'artiste. Toute la vie est dans la tête naïve, ouverte, bien portante de l'enfant. Ce beau morceau de chair fraîche, où petillent des yeux noirs d'une candeur et d'une santé admirables, est enlevé avec la plus étonnante prestesse. Autour de cette tête rose sont accumulés jusqu'au cadre des séries de bleus successifs, bleu de la robe, bleu des rubans, bleu des souliers, bleu du tapis, bleu de la tenture. L'intention de cette symphonie est heureuse, plus peut-être que l'exécution, qui reste la même pour les satins et les velours, les fleurs et les chairs; tous ces bleus, vifs et violents, chantent d'ailleurs trop obstinément à l'unisson pour ne pas étourdir une si petite figure; la nuance s'est dérobée, cette fois, à la recherche du peintre, et il faudra à



LE DIMANCHE MATIN,

Par M. G. Jundt.

cette toile un peu crue la douce caresse du temps pour lui donner, en l'assombrissant, l'harmonie tendre et modeste qui convient à cette jolie figure enfantine.

Sans entrer dans l'étude particulière de chaque toile, nous nous contenterons de citer, comme ayant à divers titres attiré justement l'attention publique, le portrait, ferme, gras et robuste, de M. J. R..., par M. Français, le paysagiste; les deux têtes, fines et poétiques, de Mlle L... et du jeune B..., par M. Paul Dubois, le sculpteur, ce qui prouve que tout le monde s'y met et que l'étude de la figure humaine n'est nuisible dans aucune des branches de l'art. M. Élie Delaunay, l'un des coryphées du genre, n'apparaît qu'avec deux petites têtes de jeunes gens, grandes comme la main, mais d'un art délicieux. M. Lematte, pensionnaire de Rome, expose un portrait de dame bourgeoise, d'un âge mûr, d'un aspect simple et respectable, dont le dessin juste et l'accent sincère ont été très-remarqués. Il faut citer encore le portrait, solide et viril, de M. le comte W. de L..., par M. Ferdinand Humbert; l'image simple, naturelle, poétique, d'une jeune femme en noir, assise dans un bois en automne, par M. Maillart; celle d'une dame lisant, due au pinceau franc et moelleux de M. Fantin-La-Tour; le joli pastiche XVIIIe siècle, par M. Jalabert; les portraits envoyés par MM. Parrot, Priou, P. Dupuis, Cambon, Bonnegrace, Monginot, Lagier, et bien d'autres.

VII.

Les peintres de la vie contemporaine se divisent tout d'abord en deux groupes importants : les citadins, ceux qui se plaisent dans les boudoirs et les ateliers, sur le boulevard ou au théâtre; les voyageurs, ceux qui préfèrent les courses au grand air, les étapes proches ou lointaines, parmi les paysans de France, d'Italie, d'Espagne, de Suisse, ou les populations primitives de l'Asie et de l'Afrique. Mais ce que nous pouvons, à bon droit, réclamer de tous, c'est la sincérité fine ou naïve de l'observation, c'est la franchise, la fermeté, le soin de l'exécution. A ce point de vue, en ce moment, nos peintres mondains, dont le faire est, en général, lâché, fade, prétentieux, se montrent très-inférieurs à leurs confrères nomades qui vont réchauffer leur palette aux rayons fortifiants du soleil.

M. Bonnat, dont le pinceau ferme et un peu pesant s'est toujours plu aux solides empâtements, a trempé, en Orient, sa peinture robuste dans un bain de lumière chaude et dorée qui l'a revêtue d'un éclat hardi et nouveau. Ses deux tableaux sont deux exemples frappants de cette puis-



RECIFS DE KILVOUARN, BAIE DE DOUARNENEZ,

Par M. Lansyer.

sance de l'exécution pittoresque, qui transfigure, par le seul enchantement des yeux, les personnages les plus vulgaires. Le *Barbier turc* et le *Scherzo,* que nous ne prenons d'ailleurs que pour des figures d'étude de premier ordre, sont de ces excellents modèles qui, certainement, ne perdront personne. Que de naturel dans l'attitude, le mouvement, l'expression des deux figures du *Barbier turc,* du patient accroupi, dans son manteau rayé, sur la haute banquette, offrant son crâne au rasoir de l'exécuteur à turban accomplissant sa besogne avec une gravité naïve! Quel éclat de vérité, de santé, de gaieté, dans ce *Scherzo* qui ne représente, après tout, qu'une de ces belles Italiennes, dépaysées dans les ateliers parisiens, faisant jouer sur ses genoux sa sœur cadette, avec cette joie ouverte, large, communicative, qu'elles ont conservée comme un souvenir du pays!

Quelques-uns des touristes que leur caprice a promenés, comme M. Bonnat, en Italie, y ont trouvé, cette année même, des inspirations d'un goût ingénieux et d'une délicate poésie qui montrent bien que la mine n'est pas épuisée. Le *Pèlerinage de la Convalescente à la Madone d'Angri,* par M. Sain, nous rend la vie italienne dans les manifestations simples de la dévotion rustique, avec une saveur de vérité touchante qui nous emporte bien loin des modèles poseurs aux vêtements trop neufs ou trop déchiquetés qui pataugent dans les boues de Paris. Je trouve le même accent de sincérité dans ce grand *Escalier d'Ana,* où M. Benner fait monter et descendre les femmes de Capri. M. Hébert, avec sa petite *Tricoteuse,* si douce, si attentive et si riche en couleurs, a fait un morceau excellent, tout à fait digne de sa réputation; et M. Lebel et M. Sautai se montrent aujourd'hui ce qu'ils étaient hier, des observateurs ingénieux, des dessinateurs consciencieux et des peintres sûrs d'eux-mêmes, l'un dans *Une rue à Cassino,* l'autre dans la *Porte sainte de la basilique de Saint-Jean-de-Latran* et dans la *Chapelle de l'Acheropita,* à Rome. A Venise, nous retrouvons M. Mouchot, sous le *Pont de la Paille,* avec des personnages modernes, à Naples M. de Nittis, qui saisit, avec un esprit du diable, du bout de son pinceau lilliputien, tous ces drôles de corps d'Anglais essoufflés, de misses efflanquées, de ciceroni dépenaillés qui éternuent dans la fumée sous les *Cratères du Vésuve,* ou contemplent, suivant la formule, en descendant du volcan, la campagne magnifique ouverte sous les yeux.

L'Espagne en révolution n'a pas attiré nos peintres; nous n'y trouvons que M. Ulmann qui prend place, décidément, dans le groupe des bons peintres de genre, par son *Denier du jeudi à Burgos,* et M. Vibert, un Espagnol de Paris, qui compose et dessine son *Départ des Mariés,* avec une habileté incomparable, un esprit charmant, une gaieté délicieuse,

avec toutes sortes de qualités qu'on aime et qui ravissent, mais qui ne remplacent pas, hélas! la couleur qui se fond et la lumière qui s'éteint. A l'Orient, il ne nous arrive presque personne derrière M. Pasini, dont



UN DIMANCHE MATIN EN HIVER (ARTOIS),

Par M. Émile Breton.

l'envoi est d'ailleurs très-remarquable, soit qu'il enveloppe les pierres et les marbres d'une atmosphère ambrée comme dans le *Marché de la Mosquée de Yeni-Djami*, à Constantinople, soit qu'il fasse étinceler, sous le soleil, les faïences azurées d'une mosquée entr'ouverte, comme dans son *Souvenir d'Orient*.

Des deux chefs de l'école rustique, l'un est absent, M. Millet ; l'autre,

M. Jules Breton, n'expose qu'une étude de femme bretonne, à mi-corps, dans les proportions ordinaires d'un portrait. Cette figure n'est qu'une étude, mais une étude forte et élevée, qui nous atteste que M. Jules Breton poursuit avec persévérance le but qu'il s'est fixé, celui de nous donner, en peinture, l'épopée rustique de la Bretagne : c'est une tâche ardue qui veut de longs efforts, des études obstinées, une préparation lente et mûrie; on ne peut donc l'aborder à la légère comme l'a fait M. Chazal dans les *Vêpres à Notre-Dame-de-Lacour-en-Lantic*, vaste toile où il n'y a malheureusement d'épique que la dimension, et de grand que l'intention. Les *Coupeuses d'herbes* de M. Billet, qui rappellent un peu par les attitudes et la disposition de l'ensemble les célèbres *Glaneuses* de M. Millet, dénotent cependant un sentiment très-personnel dans l'observation et dans l'expression; le *Retour du marché*, petite étude de fillette grelottant dans la neige, est un tableau très-franc. Quant à M. Feyen-Perrin, il n'avait pas encore campé, avec cette résolution, une figure rustique dans son cadre naturel. Sa *Cancalaise à la source* joint au charme de cette expression naïvement mélancolique qui caractérise toutes les figures de M. Feyen-Perrin le mérite, plus nouveau pour nous, d'une exécution solide et ferme qui montre l'artiste en pleine possession de son talent.

L'armée des rustiques a fait de bonnes recrues; M. de Neuville y passe les congés qui lui sont donnés dans l'armée de la guerre; et c'est là, certainement, qu'il déshabitue son talent, autrefois trop facile, des entraînements du positif, et qu'il l'exerce au maniement des formes et des couleurs vraies. Le *Halage au cabestan* est une étude un peu sèche à force d'être précise, mais d'une grande justesse pour les attitudes. M. Lix, un autre virtuose de l'illustration, entre avec résolution dans la même voie; la danse des paysans alsaciens qu'il nous montre tourbillonnant, joyeuse et bigarrée, sous les grands tilleuls de la France, au sonore accompagnement du *trombone*, annonce une volonté très-ferme de diversion, un vrai peintre, et montre un progrès sensible sur l'*Adam* du Salon de 1872, tableau bien composé, mais d'une consistance encore creuse, molle et froide. Quant à M. Jundt, nous ne nous étonnons pas de le trouver là, toujours jeune, toujours poétique, toujours inattendu dans l'attendu, renouvelant sans cesse sans changer de place, peignant à peine, dessinant vaguement, mais nous ravissant toujours par cet indéfinissable je ne sais quoi, par ce charme indescriptible qui est celui de l'art vrai et supérieur. Le *Dimanche matin* et *Pendant la noce* sont, tous deux, de délicieuses idylles. Le *Matin* et le *Soir*, où M. Marchal a poétiquement confondu la jeunesse du jour avec le commencement du travail et le prin-



LA TAMISE PRÈS DE LONDON-BRIDGE,

Par M. J. Héreau.

temps de la vie, la vieillesse du jour avec la fin du labour et l'hiver de la destinée, sont deux tableaux parallèles d'une impression élevée; par malheur le pinceau y a trop mollement aidé l'esprit.

Revenons à la ville, ou du moins à la société mondaine. M. Berne-Bellecour y trône en maître, et son *Jour des fermages*, dans le grand salon d'un château anglais, semble à beaucoup de jolis yeux le chef-d'œuvre du genre. Malice, esprit, grâce, perspective, tout s'y trouve; il est impossible de lutter d'un pinceau plus souple et plus hardi avec le relief implacable des photographies stéréoscopiques. M. Berne-Bellecour, en poussant à fond les choses avec ce talent extraordinaire et cette singulière patience, a montré le défaut de son système. La personnalité de l'artiste disparaissant presque absolument dans cette reproduction précise et mathématique des hommes et des choses, on se trouve en présence d'un trompe-l'œil dont tout l'esprit du monde ne parvient pas à atténuer la sécheresse et la froideur. La pente qui entraîne M. Berne-Bellecour est celle que suivent d'ailleurs beaucoup de ses confrères, et il est facile de retrouver presque partout l'influence attristante de la photographie. MM. Claude, Hippolyte Dubois, Goubie, se distinguent, il est vrai, de la foule par des qualités exceptionnelles de finesse; mais nous ne trouvons pourtant suffisamment chez aucun d'eux cette bravoure de pinceau, cette verve de couleur, cette liberté de dessin, qui nous paraissent plus nécessaires dans ce genre qu'à tout autre. Aussi, est-ce avec un grand plaisir que nous retrouvons, dans quelque coin, les bonnes et simples études que M. Bonvin continue à faire dans l'intérieur calme et recueilli des couvents. Ces honnêtes *Réfectoire* et *Laboratoire*, si honnêtement remplis d'une douce et grave lumière, de visages reposés et souriants, nous semblent toujours des ouvrages excellents, aussi sains par l'exécution que par la conception.

VIII.

Est-il besoin de dire que nos paysagistes, plus nombreux, plus actifs que jamais, continuent à soutenir dignement l'honneur de notre école? Le mouvement qui s'est fait sentir parmi eux depuis quelques années et qui les pousse à agrandir leur manière, à s'élever de l'étude fragmentaire à la conception décorative, à reprendre en un mot la tradition française du style dans le paysage, s'accentue chaque jour avec une force de bon augure. C'est toujours M. Corot, le patriarche vénéré des paysagistes, qui montre la bonne route par des ouvrages de haute valeur, où l'im-



CRÉPUSCULE EN HIVER, A ARSY (OISE),

Par M. E. Lavieille.

pression reçue des choses réelles apparaît merveilleusement développée par une imagination rêveuse, abondante, charmante. Le *Passeur* et la *Pastorale* compteront parmi les meilleurs ouvrages de l'artiste. M. Ch. Daubigny, lui aussi, s'efforce d'agrandir de plus en plus son style dans le sens poétique et décoratif; sa *Plage de Villerville-sur-Mer au soleil couchant* et sa *Neige* étonnent le Parisien par leur étrangeté, ravissent l'homme qui a vu par leur vérité; mais les facultés d'interprétation demeurent toujours moins puissantes chez M. Daubigny que chez M. Corot, et quelque dimension qu'il donne à ses toiles, quelque liberté qu'il laisse à sa brosse, ses tableaux s'adresseront toujours plus au souvenir qu'à l'imagination. Il reste aussi quelque pesanteur à M. Harpignies, mais d'un autre genre, dans l'exécution qu'il simplifie à outrance plus que dans la conception qui est bien la conception personnelle d'un homme profondément ému par la nature, sans être devenu son esclave. La majesté solennelle empreinte dans le *Saut-du-Loup* appartient, nous en sommes persuadé, à l'esprit de l'artiste autant qu'au site qu'il a voulu copier. Saluons donc, comme il le mérite, M. Harpignies, et saluons, après lui, les jeunes ou les vieux qui comprennent l'art du paysage avec cette fière indépendance : M. Benouville, qui a retrouvé la grande allure de ses anciennes toiles dans sa belle vue du *Château de Lugagnan;* M. de Curzon, dont la peinture s'est malheureusement fort amollie; M. Oudinot, qui ressemble à M. Corot, mais qui lui ressemble avec charme; M. Zuber, enfin, qui, marchant dans la même direction et joignant à un goût très-délicat une observation attentive de la nature, s'est fait connaître tout à coup par deux belles toiles, le *Bain des Nymphes* et la *Mare aux environs de Mulhouse.*

M. Chintreuil aime à saisir ce qui paraît insaisissable, à exprimer ce qui paraît inexprimable; les complications végétales, géologiques, atmosphériques, l'attirent invinciblement; son esprit curieux et son pinceau habile ne sont à l'aise qu'au milieu de l'étrange et de l'inattendu; quand il réussit, il fait des prodiges. On se souvient de son beau tableau de *l'Espace;* cette année, *Pluie et Soleil* n'a pas moins d'originalité, de charme, de grandeur. Des recherches du même genre signalent encore les toiles de M. Émile Michel, dont les *Semailles d'automne,* dans les brouillards du matin, n'ont pas manqué de frapper, par leur vérité, les yeux accoutumés à regarder la campagne; dans cet ordre de tentatives, il est d'ailleurs impossible de donner la liste complète des bons ouvrages envoyés au Salon. Nous devons nous contenter de citer comme obtenant les plus éclatants et les plus légitimes succès, parmi les études marines, *l'Anse de Treffentec à marée montante* et les *Récifs de Kilvouarn,* de M. Lansyer, vastes tableaux d'une impression profonde, d'une puissante



L'ÉTÉ,

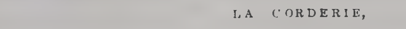
Par M. Veyrassat.

exécution ; deux merveilleux petits cadres, d'une blancheur perlée, d'une exquise finesse, *Marine* et *Marée basse*, par M. Maurice Courant ; la *Pêche des crevettes sur les côtes de Hollande*, par M. Mesdag; *Un coin du port d'Antibes*, par M. F. Daveau; les esquisses franches, vives et ressenties, de MM. E. Vernier, Boudin, Delpy, de Bellée, etc.; parmi les études d'hiver fort nombreuses cette année, et presque toutes excellentes, *Un dimanche matin, en hiver, dans l'Artois*, de M. Émile Breton, le *Souvenir de la forêt d'Eu*, par M. Daliphard, le *Crépuscule en hiver à Arsy*, de M. E. Lavieille ; parmi les études d'automne, *les Dernières Feuilles* (*Environs de Montoire*), de M. Busson. Les forêts et les bois ont été explorés avec succès par M. César de Cock, qui chante toujours, dans les jeunes taillis et la rosée fraîche, la même chanson du printemps, en y ajoutant de délicates variations; par M. Vuillefroy, plus que jamais ébloui par les lueurs dorées qui pénètrent les larges hêtres de Fontainebleau; par MM. Chabry, Isenbart, etc.; les montagnes, les plaines et les clairières, par MM. Bernier et Ségé, qui célèbrent toujours la beauté rustique de la Bretagne, l'un, sous son aspect intime et familier, l'autre, dans ses splendeurs panoramiques ; par MM. Auguin, Beauverie, Groiseilliez, Chaigneau, de Mortemart, etc.

Au milieu de tous ces paysages où l'impression vive et profonde est, en général, traduite en une peinture large et franche, on a remarqué deux toiles de M. Jules Héreau, d'un aspect singulièrement puissant et original, la *Tamise près de London-Bridge* et la *Tamise aux environs de Gravesend*. La poésie triste et austère de la campagne anglaise, la poésie agitée et bruyante de la ville d'affaires, ont été comprises et rendues par le peintre, sûr de lui-même, avec une grande force de vérité. Cette manière large et franche de comprendre le paysage nous paraît d'ailleurs bien préférable à ces façons de détailler minutieusement les choses que prennent, depuis quelque temps, des artistes, d'ailleurs très-sérieux, mais qui s'exagèrent à leur tour la valeur du détail précis. C'est ce péril que semblent courir en ce moment MM. Robinet et Masure, par exemple, qui à force de soigner le caillou, la feuille, la vague, donnent à leurs études de mer, de bois et de montagnes, un aspect sec et dur de patientes mosaïques qui ne rappelle guère tout d'abord l'harmonie séduisante et profonde du paysage méridional dont ils sont les trop consciencieux adorateurs.

Si c'est un danger de donner au détail une importance trop considérable, n'est-ce point aussi une erreur du même genre de mal proportionner les dimensions de son cadre à la grandeur de son sujet, et d'accompagner une romance avec des fanfares de guerre? L'excellente étude

PHOTOGRAVURE YVES & BARRET.



LA CORDERIE,

Par M. Van Marcke.

de M. Pelouse, la *Vallée de Cernay,* qui n'est, à vrai dire, qu'un tout petit coin de la vallée de Cernay, détaché avec une adresse étonnante de la nature, sans presque subir de rapetissement, n'eût point perdu, nous le croyons, à s'enfermer dans un cadre plus restreint. Chez M. Pelouse l'exécution est irréprochable; mais il fera bien de se défier de cette tendance à trop agrandir les choses qui le conduirait droit au trompe-l'œil, c'est-à-dire à la négation de l'art personnel et de la pensée originale.

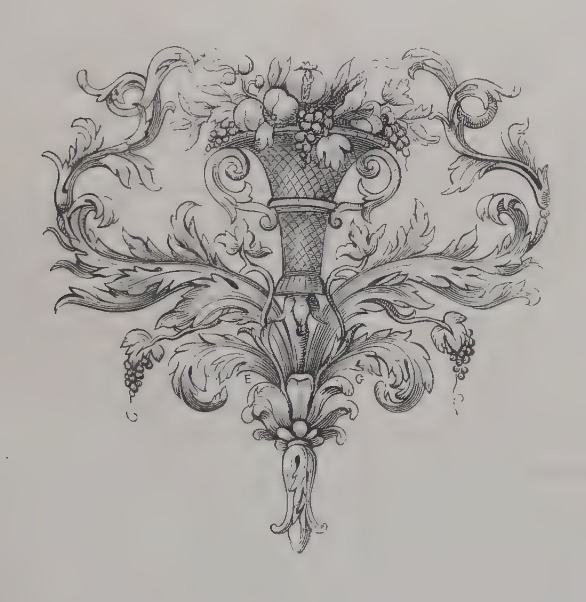
Les pays étrangers n'ont pas été seulement étudiés par des peintres français, ils l'ont été souvent, comme de raison, par les peintres nationaux. Si, en Orient, nous n'avons à signaler que MM. Brest, Bellel, Huguet, en Italie nous trouvons M. Palizzi avec un très-bon tableau, les *Buffles dans la campagne de Pæstum;* dans les Pays-Bas, nous rencontrons M. Robert Mols sur le *Canal des Brasseurs* à Anvers, et M. Jacques Maris sur un autre *Canal en Hollande* d'une exécution tout à fait originale et distinguée. Quant à M. Wahlberg, rentré en Suède, il cherche et trouve dans son pays des effets inattendus pour nous dont nous ne pouvons suspecter la sincérité.

Sommes-nous au bout de notre course? Pas encore. Les portes du Salon vont se fermer, sans que nous ayons la certitude d'avoir trouvé tout ce que cette exposition contient d'intéressant. Nous voilà poussé vers les portes, l'épée dans les reins, sans avoir pu, autant que nous l'aurions dû, nous arrêter devant d'autres groupes d'artistes qui déploient aussi, dans les genres plus modestes qu'ils ont choisis, des qualités d'esprit, d'observation, très-appréciables, et souvent des qualités de dessinateur et de peintre du plus haut mérite. Tels sont, parmi les peintres dits de nature morte, comme si les fleurs, les feuilles, les fruits, les vêtements même, les vases, les livres, n'étaient choses vivantes tout au moins par la vie qu'elles reçoivent de leurs possesseurs, tels sont, disons-nous, M. Philippe Rousseau, dont la verve chaleureuse sait donner aux ustensiles jetés pêle-mêle sur une table *d'office* l'intérêt de vrais personnages humains dans un poëme domestique d'une franche et saine saveur, M. Fantin-La-Tour, dans son *Coin de table,* Mme Louise Darru, Mme Escallier, M. Kreyder, M. Maisiat, Mme Muraton, M. Leclaire, dans leurs fleurs ou fruits; tels sont, parmi les peintres animaliers, M. Van Marcke, dont les compositions mouvementées et pittoresques, la *Corderie* et le *Moulin,* assurent à leur auteur la première place dans le genre difficile; M. Veyrassat, qui dans l'*Été* montre une scène rustique dorée par un rayon de soleil; M. Lambert, qui joue en homme d'esprit avec des animaux d'esprit et continue à écrire avec une gaieté communicative l'histoire intime des chats, chattes et chatons, dans *A boire* et dans le *Sommeil interrompu;* M. Schenck, qui

s'apitoie toujours sur les souffrances des pauvres bêtes luttant contre les intempéries des saisons, et M. Méry, qui, comme M. Pelouse, a peut-être donné trop d'importance au cadre renfermant le *Bain*, vers lequel se précipitent si joyeusement ses gracieuses volées d'oisillons.

Est-ce tout? Non, sans doute, et dans le trop rapide examen que nous avons fait des deux mille ouvrages de peinture et de sculpture qui figurent au Salon, nous ne saurions avoir ni la prétention ni l'espérance de n'avoir pas laissé involontairement à l'écart bien des tentatives méritantes et d'honorables efforts; néanmoins nous en avons peut-être assez vu pour qu'on puisse saisir, dans son ensemble et dans ses principales divisions, l'aspect de l'art contemporain. La remarque que nous faisions en commençant ce travail ne reste-t-elle pas juste après l'examen détaillé des pièces qui ont été mises sous nos yeux? Oui, l'activité est générale; mais cette activité n'est-elle pas trop souvent stérile parce qu'elle ne s'exerce qu'au hasard, dans les champs déja battus, sans être soutenue et exaltée par d'assez nobles désirs, par d'assez hautes ambitions? S'il est bon de se contenter de peu, ce n'est pas dans les arts; or beaucoup de nos artistes et, en particulier, bien des peintres se contentent vraiment à trop peu de frais.

GEORGES LAFENESTRE.



MUSÉE DE LILLE

LE MUSÉE DE PEINTURE[1].

ÉCOLE HOLLANDAISE.



Les grands noms, les très-précieux, comme dirait Rabelais, manquent à peu près complétement. Certes, il est bien tentant de voir figurer à son catalogue Rembrandt, Frans Hals ou Terburg; mais c'est en cédant à cette tentation que l'on en vient souvent à écraser, par le voisinage de révoltantes copies, les morceaux fins et peu communs qui ne manquent jamais, même aux plus pauvres de nos musées; et je sais grandement gré à celui de Lille, qui veut, avec un zèle qui doit servir d'exemple, prendre rang parmi les grands musées de l'Europe, d'avoir le courage et l'honnêteté de dire : Je le regrette infiniment, mais je n'ai pas; consolez-vous avec quelques maîtres rares et très-hollandais que vous auriez sans doute grand'peine à rencontrer dans les autres collections publiques de la France, et, si vous avez moins à admirer, vous aurez peut-être plus à apprendre.

Voyons d'abord les portraits :

Voici de Van Ravestein[2] deux grands exemplaires purs, sans retouche et de la plus excellente qualité, représentant M. Vrydags Van Vollenhoven de La Haye, un chef-d'œuvre, et sa femme. Ils ont été acquis, en 1868, du dernier descendant de la famille. C'est une belle conquête et

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VI, p. 109 et 481, et t. VII, p. 313.

2. Né à La Haye en 1572, mort en 1657.

qui fait honneur à M. Reynart. Le Louvre possède bien deux Ravestein dans la galerie La Caze, mais ils ne peuvent donner, comme ceux-ci, idée des superbes réunions, magistrats et arquebusiers, conservées à l'hôtel de ville de La Haye. Nos deux portraits sont du même temps et de la seconde manière, plus pâle de ton et plus serrée de dessin. L'homme debout, tête ronde, intelligente et sympathique, cheveux ras, moustache rousse, cavalièrement posé la main sur la hanche, vêtu de soie noire que réveillent des manches et une épaisse collerette blanc gris, nettement détaché sur un fond gris noir, est le type du vrai portrait hollandais, austère et naturel, de la première époque, antérieurement à 1650. Frans Hals mis à part, Ravestein occupe le premier rang parmi les précurseurs de Rembrandt.— De Janson Van Ceulen [1], le portrait de Anne Marie de Schurmann, célèbre bas bleu du XVIIe siècle, qui a tout simplement l'air d'une bonne et solide ménagère. La tête est très-étudiée. J'aime peu le fond clair, d'un bleu métallique et inharmonieux. Les portraits de Van Ceulen ne sont pas communs et celui-ci est doublement précieux par sa signature et par sa date : *Cornélius Janson Van Ceulen An° 1660.* — Une tête de femme en turban par Jacobsz, peintre très-personnel que l'on ne connaît guère qu'en Hollande. — Puis une assez jolie figure d'enfant, aux anonymes, n° 454, et le très-beau et très-curieux portrait, n° 453, d'une jeune fille de dix ans — ÆTATVS (*ætatys?*) SVÆ, 10. ANNO 1670 — qui en paraît seize ou dix-huit, de grandeur naturelle, en costume Louis XIV, à très-longue taille, en corsage droit et roide : tableau frais et d'un coloris ravissant. La figure est inerte, sans expression. Tout l'effet, qui est charmant, est dans la robe gris perle foncé, à raies rose tendre saumoné, que rappellent quelques rubans couleur chair de grenade, noués délicatement dans les cheveux et qui forment un accord d'une exquise distinction. Le fond est occupé par un grand rideau vert et un coin de muraille fauve. W. Bürger, avec sa passion pour les Hollandais, l'attribuait à Samuel Van Hoogstraaten; M. É. Leroy, expert à Bruxelles, plus au courant des petits coins flamands, y voit une œuvre de François Duchastel. Le tableau du musée de Gand, la *Cavalcade pour l'inauguration du roi d'Espagne, Charles II, comme comte de Flandres en 1666*, datée de 1668, a une grande analogie avec le nôtre dans le choix et l'opposition des couleurs. Duchastel et Henry Janssens sont de merveilleux peintres de costumes et les meilleurs de leur pays, supérieurs même en ce point à Gonzalès Coques.

Un praticien fort spirituel assurément, et qui ne se confond avec aucun autre, est ce Dirck Hals, frère aîné de Frans. Il n'a pas la grande façon

1. Né à Amsterdam en 1590, mort en 1665 (?).

de peindre de son frère, en pleine pâte et sans repentirs, avec des tons simples. Son pinceau est dur et un peu aigu, au contraire, mais si agile, qu'il en tire les effets les plus vifs et les plus flambants. Ses étoffes de satin ont des miroitements étranges, des cassures, des reflets chatoyants; ses costumes, quelque chose de bizarre et de raffiné. Il a des tons à lui, des gammes originales, des nuances verdacées et rosâtres, violacées, bleuissantes et glacées d'argent. Ses fonds, à peine frottés, il les sacrifie aux premiers plans qui ont toujours un relief surprenant et semblent jouer avec la lumière. « Dans ses tableaux on fait de la musique, disait Bürger, on joue aux cartes, on boit, on fume; le plus souvent on fait l'amour. » Le musée de Lille en a acquis un en 1869, la *Conversation*, qui n'est pas sans analogie avec la *Femme au clavecin* du musée Van der Hoop, à Amsterdam. Une femme chante en s'accompagnant sur le luth dans l'intérieur d'un salon devant un petit groupe d'intimes : au premier plan, un homme debout, vu de dos, le chapeau sur la tête et vêtu d'un de ces satins changeants, gris violet, que Dirck affectionne, semble l'écouter. On ne voit dans le cadre que ce fantasque et impertinent personnage.

Bürger a beaucoup fait pour l'histoire de la peinture hollandaise; il a inventé, ou plutôt révélé en France, car ils ont toujours été fort prisés en Hollande, pas mal de petits maîtres, dont quelques-uns sont de grands peintres : Van der Meer de Delft, les Fabritius, Théodore de Keyser, et plus spécialement Van Beyeren, le grand poissonnier. Sur ce spécialiste vraiment extraordinaire, rien, absolument rien : ni date de naissance, ni date de mort. Il doit être né à La Haye; il peignait encore en 1673, et c'est tout. On ne le connaît que par ses œuvres, et encore sont-elles rarissimes en dehors de son pays. Le musée de Rotterdam en possédait deux : ils ont été brûlés dans l'incendie de 1864. Il y en a un dans la galerie Suermondt; il y en avait un chez M. Isaac Pereire, qui n'a pas été mis en vente. Il y en a un superbe au musée d'Amsterdam, mais non plus beau que celui du musée de Lille, qui a été acquis comme le Dirck Hals en 1869; et Bürger lui-même en possédait un de qualité superlative : Ingres et Delacroix, qui l'ont vu, en avaient été enthousiasmés. Ce Van Beyeren a un faire qui ne se décrit pas. Il empâte très-peu; sa peinture n'est qu'un léger frottis qui couvre à peine la toile; ses fonds sont obscurs, presque noirs; de près les couleurs se fondent les unes dans les autres, se nuancent par d'imperceptibles dégradations, ou se posent franchement en notes isolées, éclatantes, — un certain rouge surtout, comme dans la tranche de saumon du tableau de Lille, rouge intraduisible et que je n'ai rencontré nulle part, — sans que jamais on puisse saisir le travail du pinceau; et, avec ce rien, avec ce métier sans prétention, il



LA CONVERSATION, D'APRÈS DIRCK HALS.

(Musée de peinture, à Lille.)

arrive à des effets étourdissants de relief, de vérité et de vie, si tant est qu'on puisse appliquer ce mot à des poissons morts et tailladés de coups de couteau, suivant l'habitude hollandaise encore en vigueur, ou préparés en tranches. Celui-ci est signé, comme toujours, des lettres A. V. B.

Il a son pendant à Lille dans un beau tas de poissons sur une table, de Van Duynen, qui est un imitateur de Van Beyeren, mais moins fort. Ses peintures, plus introuvables encore, arrivent à être de la pure curiosité, et je ne m'en occuperais pas s'il n'était signé en toutes lettres et en pleine pâte, ce qui prouve, tout au moins, que ce peintre a existé.

L'architecturiste de l'école (le mot n'est pas de moi, mais je n'en trouve pas d'autre), Dirk Van Delen[1], bien autrement intéressant que le vieux Pieter Neefs ou que Van Steenwyck, bien plus peintre surtout, se montre avec deux spécimens remarquables. Le premier, n° 122, *Intérieur d'un palais*, est un vrai petit bijou. Sous de belles arcades à l'antique, élégantes, très-élancées, et d'un profil ferme et fort harmonieux pour une invention hollandaise, peintes dans un gris monochrome de la plus grande finesse, se promènent des groupes de personnages en figurines. On les attribue à David Téniers. J'en doute fort; je les crois plutôt de quelque contemporain hollandais, comme Palamèdes. L'autre, n° 123, *Salomon et la reine de Saba* (figures attribuées et avec plus de raison à Govaert Flinck) est plus grand, plus pompeux, plus flamand d'architecture, par conséquent plus touffu et plus lourd. Les figures, habilement répandues dans la composition, ont la saveur de petits portraits vivement touchés. La signature *D. Van Delen* et la date *1638* ajoutent à son intérêt. Le premier doit être postérieur et de la maturité du peintre.

L'*Intérieur de basse-cour*, n° 376, doit être cité avec le Beyeren comme d'un métier très-fort. Au haut du tableau, du fond noir de la toile, s'échappe, volant vers le spectateur, un ramier à l'aspect fantastique et farouche, au plumage gris de fer étrange. On sent le vol, on entend le léger battement d'ailes, le bruit doux des plumes. Cette partie du tableau, qui n'a pas été retouchée, est faite avec un outil prestigieux, et on y revient comme à une chose inquiétante.

Citons encore dans la peinture de genre, sans y insister plus qu'il ne convient : *Salomon sacrifiant aux idoles*, de Léonard Bramer, très-faible; *Buveurs à la porte d'un cabaret*, signé E. Van der Poel, 1659, assez fin, ciel fatigué; le *Réveil des bergers*, par Adam Colonia; une *Scène de carnaval* de Molenaer, médiocre; le *Musicien ambulant*, d'un peintre à demi espagnol, Jean Ossenbeck; un *Sacrifice dans les catacombes*, signé

1. Né à Alkmaar en 1607, mort après 1669.

Rombout Van Troyen ; un effet de chandelle à la Schalken, mais encore plus blaireauté, tour de force signé : *M. Versteegh fecit 1779*; enfin une poignée de roses, de volubilis, de cerises et de fraises, suspendue par un clou à une muraille, par David de Heem, signée et datée 1659; et deux *Bouquets* de Rachel Ruysch, dont l'un, fait à l'âge de quatre-vingt-trois ans, porte avec la signature la date de *1747*.

Les paysagistes sont assez nombreux. Le grand Ruysdaël est au musée de Lille, mais c'est presque comme s'il n'y était pas. Le *Torrent*, de grande dimension, nº 319, acquis à la vente Van den Schreick, est parfaitement authentique; mais il est tellement fatigué et restauré, qu'il ne reste, pour ainsi dire, rien de la touche originale. On la retrouve encore dans certaines parties des seconds plans et dans le ciel, qui sont beaux. Au prix minime où ce paysage s'est vendu, on a cependant bien fait de l'acquérir. Les deux tours qui se trouvent à droite du tableau, au-dessus de la chaumière et de l'écluse et sous la dénomination desquelles il était connu dans la collection du célèbre amateur de Louvain, ont été ajoutées postérieurement. Le *Pâturage* de Karel du Jardin provient de la même vente. Les fonds noyés, la succession harmonieuse des plans, les gris exquis du ciel et des hautes montagnes de l'horizon, sont de sa meilleure façon. Les deux marines de W. Van de Velde le jeune, nºs 369 et 370, et celle de W. Van de Velde le vieux, nº 371, n'ont qu'une médiocre valeur. Le nº 369, *Marine par un temps calme*, est d'un faire mou et sans transparence; malgré la signature, il ne peut être de Van de Velde. L'*Entrée d'un château*, jolie avenue de grands arbres en futaie, à la Diaz, à travers lesquels la lumière s'éparpille en paillettes, par Frédérick Moucheron, père et maître d'Isaac, n'est point banal. C'est une note amusante. Au bout de l'avenue, près du château, entre un jet d'eau et un perron à double emmarchement, on aperçoit un carrosse à quatre chevaux; sur un plan plus rapproché divers personnages, très-fins, sont d'Adrien Van de Velde. Jan Van der Bent, son élève et celui de Wouverman qu'il imita, non sans talent, a aussi au musée de Lille deux paysages signés et animés de figures à la Berghem; même remarque pour un joli paysage de Dirk Van Bergen. Le paysage de Jan Van Gool, nº 181, est charmant : des satyres et des bacchantes se baignent dans un étang placé sur la lisière d'un bois. Quoique brossé avec une singulière liberté, ce paysage est d'une remarquable chaleur de ton. Le groupe d'arbres à droite, bien qu'alourdi, fait valoir le *sfumato* lumineux de l'étang et la transparence des fonds. Il aurait besoin d'être décrassé. Mentionnons enfin un Van Douven daté *1677*, un Van Goyen, un Abraham Bloemaert et une délicieuse prairie, digne de Paul Potter, par Willem Romyn (?), avec le

monogramme T. D. Les animaux, peints minutieusement, sont bien enveloppés d'air. Le terrain et le ciel sont dans un excellent rapport de ton.

Depuis ma dernière visite à Lille, quelques acquisitions d'une réelle importance ont été faites ; l'école hollandaise s'est accrue de sept toiles nouvelles. Ce sont d'abord deux grands portraits, homme et femme en pendant, que nous n'hésitons pas à attribuer à Van der Helst. L'homme, vêtu de noir et coiffé d'un large chapeau de même couleur, à la physionomie jeune, où se mêle à une certaine austérité républicaine et protestante la finesse caustique de la race, est vraiment superbe et rappelle par le serré de l'exécution et le merveilleux de la lumière le faire admirable de Rembrandt dans sa première manière. Je ne vois, ce dernier étant écarté, que Van der Helst qui puisse signer ce chef-d'œuvre si simplement fait. Ce bourgeois d'Amsterdam est parent des portraits de la *Trippen-Huis* et de tous les personnages que ce grand peintre de la figure humaine a groupés dans le *Banquet de la garde civique* qui dispute à la *Ronde de nuit* la palme de la célébrité. — Puis le portrait singulier et audacieusement réaliste d'une marchande de poissons de Harlem, immonde, bestiale et dégradée, par Frans Hals. C'est une ébauche furieuse, une fantaisie farouche, brossée à la hâte dans le coin de quelque sinistre taverne. Ces chairs aux tons salis et faisandés, stigmates de l'alcoolisme et de la débauche, rappellent la vieille folle au hibou, l'*Hille Bobbe* de la galerie Suermondt, et pourrait lui faire pendant. Malheureusement le fond a fortement souffert d'un rentoilage inhabile. — Puis encore, un *Portrait de femme* que les experts attribuent à Benjamain Cuyp et qui pourrait bien être de la jeunesse d'Albert Cuyp : un *Sacrifice au dieu Pan*, de Van der Poes, un petit peintre de bergeries et de saynètes mythologiques, très-fin, très-lumineux ; un tableau de fruits dans la façon du Gilleman précité ; et un merveilleux tableau de fleurs, incontestablement le plus beau de toute la collection, si riche en ce genre, signé en belles lettres cursives : *J.-B. Wackis.* Il doit, à mon sens, avoir été peint en Angleterre vers la fin du siècle dernier. C'est, en tout cas, un morceau très-étonnant et le seul signalé d'un peintre inconnu, dont Bürger lui-même, qui était à la piste des dédaignés, ne parle pas. — On peut enfin ajouter à la liste de ces nouveaux venus le superbe *Triomphe de Silène*, de Gérard Honthorst, qui, après avoir longtemps figuré dans la grande galerie du Louvre, a été compris dans le lot de tableaux distribués aux musées de province, et envoyé à Lille.

LOUIS GONSE.

(La suite prochainement.)

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

D'AMSTERDAM



E ne sont plus les chefs-d'œuvre de la peinture hollandaise, que la Société ARTI ET AMICITIÆ montre au public amoureux des belles choses. Cette fois, pour nous initier à tous les trésors d'art qu'ont produits les orfévres, les ébénistes, les faïenciers du temps passé, et aussi pour relever le goût et les aspirations artistiques de la génération actuelle, elle a mis à contribution les collections de la Hollande et fouillé un peu chez tous ceux où elle savait trouver encore des vestiges du luxe ancien.

L'utilité et l'opportunité de ces sortes d'expositions sont indiscutables. Non-seulement elles concourent à l'instruction artistique de la foule, instruction si honteusement négligée jusque dans ces derniers temps, mais encore elles sauvent de la destruction quantité d'objets dont elles révèlent la valeur à ceux qui les possèdent.

Jusqu'au commencement de ce siècle, en effet, on n'avait guère considéré que ce qui n'était plus de mode pouvait encore être beau. Il y a cent ans, le mot *gothique* était, dans toute l'Europe, une grosse injure; et les gens de goût du siècle dernier, qui se croyaient, en matière d'art, de grands raffinés et de savants connaisseurs, se sont montrés en maintes circonstances iconoclastes sans pitié et destructeurs sans intelligence.

Pour arriver à transformer l'esprit du public au point de lui faire conserver comme un trésor ce que jusque-là il avait repoussé, rejeté et

détruit, il fallait une grande révolution sociale. Cette révolution, ne l'oublions pas, c'est nous, Français, qui l'avons faite, et ce sera une des gloires les plus indiscutables de notre nation que d'avoir créé non-seulement en France, mais dans maint autre pays, des musées publics appartenant à l'État et ouverts à tous. Et c'est à nous aussi que l'Europe doit la création des galeries publiques, où sont recueillies les merveilles produites par le travail de l'homme, et l'initiative de ces expositions rétrospectives, où l'on peut suivre l'histoire de l'art ancien écrite par la main de ceux que nos pères appelaient des « gens de métier ».

L'exposition d'Amsterdam est particulièrement riche en orfévrerie, ivoires sculptés et faïences. Dans la description des principales pièces exposées, nous nous arrêterons de préférence à celles qui sont originaires de la Hollande, parce que ce sont celles-là qu'il est le plus difficile de retrouver à l'étranger. Cette étude sera divisée en cinq parties : la première comprendra l'orfévrerie ; la seconde, les ivoires et les bois sculptés ; la troisième, les faïences et verreries, porcelaines et émaux ; la quatrième s'occupera de l'ameublement, c'est-à-dire des tapisseries et des meubles ; enfin la cinquième et dernière classe embrassera les éventails, les montres et les bijoux.

I.

L'orfévrerie a été, de tout temps, la passion par excellence des bourgeoisies riches et puissantes. Il n'est donc pas étonnant que la Hollande regorge de pièces d'argenterie. C'est là le principal luxe de la maison. Non-seulement les buffets sont remplis de soupières en argent et de plats en vermeil ; mais sur les étagères et dans les armoires vitrées, les chandeliers, les boîtes et les bonbonnières brillent comme des diamants dans un immense écrin. Il semble même que les enfants participent, dès leurs premières années, à ce goût spécial ; car il n'est pas de famille un peu ancienne où l'on ne trouve quantité de joujoux en argent et en or, chaises microscopiques, tasses lilliputiennes, cafetières en miniature, services de table à l'usage des poupées, aimables et charmantes prodigalités à peu près inconnues dans les autres pays. Si l'on ajoute, à tout ce que possèdent les familles néerlandaises les grandes pièces qui constituent les trésors des *Gilds*, des confréries et des communes, on ne sera pas surpris de l'extraordinaire abondance de belles choses que les organisateurs de l'exposition d'Amsterdam ont pu soumettre à l'admiration des visiteurs.

La première pièce d'orfévrerie qui attire les regards est une belle coupe



COUPE EN ARGENT REPOUSSÉ

Appartenant à la ville de Haarlem.

en argent repoussé. Elle a la forme gracieuse d'un immense calice, repose sur un pied remarquablement dessiné et supporte un couvercle plein d'élégance, que surmonte un petit saint Martin déchirant son manteau. Cette coupe appartient à la ville de Haarlem ; elle date de 1604. La municipalité de cette époque, qui entendait posséder un chef-d'œuvre, s'adressa, pour remplir ses vues, aux meilleurs artistes qu'on put trouver alors. Ce fut Hendrik Goltsius qui en fournit le dessin, et le grand peintre s'inspira, pour en trouver la forme et pour en régler l'ordonnance, de ces beaux modèles italiens dont il raffolait à cette époque, et dans lesquels il puisa sa seconde manière. Le saint Martin du couvercle fut demandé à Hendrik de Keijser, et E. J. Van Vianen, qui fut chargé de l'exécution du travail, s'en tira à son honneur. On sait encore ce que coûta cet intéressant chef-d'œuvre. Il fut dépensé pour le tout 360 florins, 4 sous, 8 deniers. Le dessin de Goltsius fut payé 12 florins, 7 sous, 8 deniers; le saint Martin de Keijser, 25 florins, et Van Vianen reçut, pour avoir repoussé les personnages et les figures, 90 florins, auxquels on ajouta 32 florins pour les ornements et les fleurs.

La coupe qui partage avec celle de Haarlem l'admiration des amateurs, c'est la coupe de Veere. Moins élégante de forme, moins délicate comme travail que la précédente, cette belle pièce, qui est en vermeil, a un intérêt historique encore plus élevé. Elle fut, en 1551, donnée à la ville de Veere par Maximilien de Bourgogne, premier marquis de Veere, qui la tenait lui-même de Maximilien Van Buren, dont elle consacre un des faits d'armes les plus importants : la réunion de ses troupes à celles de l'empereur Charles-Quint, le 15 septembre 1546. Le couvercle représente le passage du Rhin par les troupes de Van Buren, et, autour de la coupe, se déroulent les détails de sa rencontre avec l'empereur. Cette superbe pièce, exposée à Paris en 1867, attira tous les regards; et l'un des rois de la finance, qui est en même temps un grand collectionneur, en offrit cent mille francs. Mais la municipalité de Veere refusa ces offres, quelque séduisantes qu'elles fussent, et donna l'exemple, un peu rare en notre temps, de magistrats qui placent les souvenirs de leur ville au-dessus des questions d'argent.

Immédiatement après ces deux pièces exceptionnelles vient la corne à boire de la *Gild* de Saint-Georges, qui figure dans le grand tableau de Van der Helst, *le Repas de la garde civique*. Je ne décrirai pas cette pièce doublement célèbre, tous ceux qui s'occupent d'art la connaissent. La seule chose qui surprenne, quand on voit l'original après la copie, ce sont ses énormes dimensions. Entre les mains du capitaine Wits, elle semblait ample mais non démesurée. Lorsque ensuite on la voit en nature,



COUPE DE VEERE.

on se demande avec effroi quel estomac avaient nos pères pour employer des instruments de cette capacité.

L'exposition possède aussi la chaîne et le sceptre de la confrérie de Saint-Georges; ainsi que la corne à boire, le sceptre et la chaîne de la *Gild* de Saint-Sébastien (confrérie des arbalétriers) qui ont été également immortalisés par Van der Helst. Ce sont eux qui figurent dans le tableau :



CORNE A BOIRE DE LA CONFRÉRIE DE SAINT-GEORGES.

Les Syndics de la confrérie de Saint-Sébastien, qui se trouve au musée d'Amsterdam et dont le Louvre possède une réduction antérieure de quatre années.

Parmi les pièces d'orfévrerie illustrées par le pinceau des peintres hollandais, je citerai encore la corne à boire, la chaîne et le sceptre de la *Gild des Kloveniers* (confrérie des arquebusiers), qui furent peints par Flinck dans le beau tableau que possède l'hôtel de ville d'Amsterdam.

Une autre corne à boire, simple de forme et modeste d'exécution, mais que je ne veux pas oublier cependant, est celle de l'association des chirurgiens. Elle appartient à M. Six, le célèbre collectionneur, qui a placé, tout à côté d'elle, la coupe du bon docteur Tulp, qui fut l'ami et le protecteur de Rembrandt. Cette coupe a la forme d'une tulipe[1]. Elle n'est jamais sortie de la famille, où on la conserve avec une vénération toute spéciale. Ainsi que le portrait de Six, elle rappelle aux descendants

1. On sait que *Tulp* veut dire tulipe.

du célèbre bourgmestre qu'il est de tradition dans leur famille d'aimer les arts et de protéger les artistes. Ce sont là des souvenirs qu'il est bon de ne jamais oublier.

Pour en revenir aux pièces appartenant aux confréries et aux communes, je signalerai une belle aiguière avec son plateau, l'une et l'autre en vermeil, appartenant à la ville d'Amsterdam. Le plateau est très-finement ciselé et gravé. Au milieu se trouvent, rehaussées en couleur, les armes de la ville. Tout autour, une série de batailles et de combats empruntés à la guerre de l'Indépendance. L'aiguière est gracieuse de forme, quoique le goulot en soit un peu ramassé. L'anse, agréable de dessin, complète l'ensemble de ce joli morceau.

La ville d'Amsterdam possède encore nombre d'autres pièces d'orfévrerie, mais d'une importance moins considérable et d'un intérêt secondaire. Je demanderai la permission de les passer sous silence et de m'occuper plus spécialement des pièces appartenant aux collections particulières.

Une des coupes qui présentent les formes les plus agréables et les plus curieuses est celle que M. Van der Kellen a exposée sous le nº 19. Un triton entre deux petites sirènes forme le pied de cette coupe. Ce triton porte dans ses bras tendus une corne évasée, décorée de trois cartouches reliés entre eux par des sirènes ailées, qui produisent une ornementation gracieuse et délicate. Les trois cartouches renferment, vus de face, les portraits de Ruyter, Tromp et Evertsen, les trois amiraux vainqueurs au combat de quatre jours. Le couvercle supporte une femme accroupie, qui lève son bras droit en l'air.

Une autre coupe non moins intéressante, quoique moins gracieuse, est celle qui porte le nº 32 et qui appartient à M. Jos. Jitta. Elle est en argent, avec des ornements massifs en vermeil qui semblent plaqués tout autour. Sa forme légèrement ovoïde n'est pas d'une pureté et d'une élégance excessives, mais elle est rare et curieuse. Le couvercle est surmonté d'un petit buste que le catalogue indique comme étant celui de Gustave-Adolphe.

Parmi les calices et les coupes il me faut encore ranger les œufs d'autruche montés sur pied en argent, qui servaient jadis de verre à boire, et ces étranges coquillages, montés également en argent ou en vermeil, que les Hollandais appellent *Nautulus* et qui ont la même destination. L'exposition ne compte que deux ou trois œufs d'autruche, dont un très-remarquable appartenant à M. Jitta; mais elle renferme cinq ou six *nautulus* qui sont vraiment exceptionnels. Parmi ces derniers, le nº 59 est incontestablement le mieux réussi. Le dessin de l'ensemble est excellent;

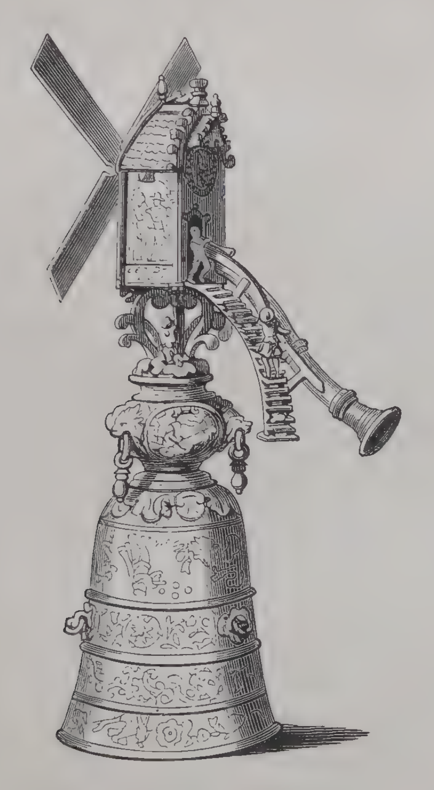
le pied est d'un bon style; et la petite statuette, qui surmonte la coquille et personnifie le commerce, complète agréablement la composition. Le nº 60 est peut-être encore plus soigné comme exécution. Le Neptune qui le surmonte et la Thétis qui le supporte sont deux charmantes statuettes, la Thétis surtout.

M. Becker, qui a placé les principales pièces de sa belle collection dans une vitrine séparée, a aussi exposé un de ces *nautulus*. C'est un morceau d'une bonne époque et d'une exécution remarquable. Tout auprès de ce beau coquillage se trouve un petit christ en argent massif, attaché à une colonne d'agate. Cette jolie petite pièce, travail allemand du XVIIe siècle, est un peu roide de mouvement, mais les lignes générales en sont agréables et les lois anatomiques correctement observées. Signalons aussi, dans la collection Becker, plusieurs gobelets allemands à couvercle, bas de forme, fort intéressants et décorés avec un goût excellent. L'ornementation, qui semble empruntée à H. Holbein, est d'une délicatesse extraordinaire. Du reste, ce genre de gobelets abonde à l'exposition, et on peut suivre les transformations subies par son ornementation, depuis les premières années du XVIe siècle jusqu'à la moitié du XVIIIe.

J'ai dit plus haut le sentiment qu'avait fait naître en moi la taille démesurée de la corne de Saint-Georges. Cette impression, renouvelée par chacune de ces énormes coupes destinées au vin d'honneur et qui feraient frémir les plus solides buveurs de notre époque, trouve son pendant dans toutes les combinaisons bachiques auxquelles les Hollandais du vieux temps se livraient sans réserve. Jamais aucune préoccupation ne mit davantage leur imagination en mouvement, que ce besoin de boire longtemps et beaucoup. Les vieux tableaux en témoignent, mais mieux encore toutes les complications auxquelles s'abandonnaient leurs facultés inventives. Celles-ci sont nombreuses et étranges. Ce sont d'abord de petits personnages en forme de sonnette, sorte de verres qui, ne pouvant se poser d'aplomb que sur les bords, doivent être vidés d'un trait. Puis viennent d'autres personnages, toujours dans la même forme, mais qui, dans leurs mains relevées au-dessus de la tête, tiennent un second gobelet qui se meut sur des pivots. Ce double gobelet se nomme un *Stortebeker* [1]. Les deux récipients qui le composent, celui qui forme la jupe et celui que le petit personnage tient dans ses mains, étaient remplis l'un et l'autre de vin ou d'hippocras, et l'on devait vider l'un sans renverser le contenu de l'autre. Je pense que c'était là un moyen de s'assurer si le buveur avait encore la main solide. Et enfin, dans ce même ordre

1. *Stortebeker,* en français : Gobelet qui renverse.

d'idées, se présente encore le *Molenbeker* [1], avec lequel on expérimentait la force du souffle de ses convives. Voici comment est construit ce petit instrument. Sur une cloche, dans le même genre que les précédentes, sorte de coupe qui ne peut se placer que sur les bords, s'élève un petit moulin à vent. L'appareil du moulin est mis en mouvement par un tube dans



MOLENBEKER.

lequel le patient, c'est-à-dire le buveur, souffle; le moulin se met à tourner et le verre doit être vidé avant que les ailes ne s'arrêtent.

Nous ne sommes pas au bout de ces excentricités hollandaises. L'exposition renferme encore toute une ménagerie d'animaux aux allures et aux formes étranges, qui ne sont autre chose que des gobelets. Chevaux qui se cabrent, coqs qui chantent, perroquets, hiboux, cerfs, tout cela servait de coupe à boire. Puis vient un curieux bonhomme, portant sur le dos une hotte et sur la tête une couronne : à la fois roi et marchand. A droite, à

1. *Molenbeker :* Gobelet à moulin.

gauche, par devant et par derrière, suspendus à son cou, ou bien à ses épaules, pendent des gobelets, des tonnelets, des baquets, des grappes de raisin et des médailles. C'était, paraît-il, le gobelet d'une société de marchands de vin. Pour en finir avec ces curiosités bachiques, je citerai encore ces coupes qui portent le nom original de *Hansje in de Kelder* [1]. Ce nom bizarre leur vient de ce que, dans le pied qui est creux, se trouve un petit flotteur qui, à mesure qu'on remplit le vase, fait danser une statuette en argent placée au milieu de la coupe.

L'exposition, particulièrement riche en cornes, coupes à boire et gobelets de toute nature, est loin de renfermer autant de belles choses en aiguières, plateaux, plaques et bas-reliefs en argent repoussé. La plus belle pièce, dans cet ordre d'idées, est incontestablement l'aiguière avec le plateau aux armes d'Amsterdam dont j'ai parlé plus haut. Ensuite vient un morceau fort curieux, d'une exécution peut-être un peu lâchée, d'une époque peu favorable, puisqu'il appartient à la fin du XVIIe siècle, mais si étrange qu'il mérite une mention spéciale.

Au milieu d'une belle colonnade à ciel ouvert, se promènent une douzaine de nobles seigneurs portant le rhingrave et la perruque in-folio si chère au grand roi Louis XIV. Autour de ce portique s'enguirlandent des armes, des boucliers, des canons, des instruments de musique, le tout formant six trophées qui alternent avec six médaillons chargés de nous faire connaître les profils de Solon, Scipion, Sénèque, Marius, Cicéron et Jules Romain, qui doit être bien surpris de se voir en aussi vénérable compagnie. Tout cela forme un énorme plateau en argent repoussé, doré dans quelques-unes de ses parties et qui supportait un petit cavalier. Ce cavalier c'est un général romain, toujours en perruque, montant un petit cheval qui se cabre doucement sur un piédestal, boursouflé. Avec la meilleure volonté du monde, je n'ai pu pénétrer l'usage auquel ce curieux morceau pouvait être destiné.

D'autres pièces, dont j'ignore également l'emploi, ce sont ces petits vaisseaux montés sur des socles ou des roulettes ; ce qui ne les empêche pas d'avoir tout leur petit personnel à bord et leurs voiles gonflées par un vent imaginaire [2]. — Peut-être n'avaient-ils pas d'autre mission que celle d'orner les étagères. — Quoi qu'il en soit, l'exposition en compte

1. Traduction : *Petit Jean dans la cave.* Ces gobelets étaient jadis offerts aux jeunes mariées, lorsqu'elles devenaient grosses. Le nom et la construction de l'appareil renferment une allusion assez transparente à la situation intéressante de la donataire, pour que je n'aie pas besoin d'insister.

2. On prétend que c'était encore un genre spécial de coupe. En tout cas, il devait être bien peu commode de boire dans ces petits vaisseaux.



ATTRIBUÉ A PORBUS — GRAVÉ PAR LE RAT

PORTRAIT DE FEMME

Galerie de M. Rothan.

Gazette des Beaux-Arts. — Imp. A. Salmon Paris

quatre ou cinq, appartenant aux belles collections de MM. Jitta et Six.

Puisque je parle d'objets d'étagère je ne puis passer sous silence deux délicieuses statuettes, en argent émaillé, représentant deux pèlerins, un petit homme et une petite femme, en costume du XVIe siècle, avec la pèlerine sur les épaules, le chapeau chargé de coquilles et le bourdon en main. C'est charmant à la fois de finesse et de naïveté, et l'exécution en est des plus remarquables. Elles sont d'origine allemande, d'Augsbourg sans doute, mais de la meilleure époque.

Aux objets d'étagère il convient encore de rapporter ces mille jouets, dont je parlais en commençant, qui reproduisent tous les instruments nécessaires à la vie, depuis *la Carrosse* attelée de six chevaux, jusqu'au poisson breloque ou à la cafetière à poupées. Dans un ordre plus élevé, je citerai aussi une jolie statuette représentant David vainqueur de Goliath et un bel œuf d'autruche, monté sur de petites roues, char improvisé qui supporte une petite déesse et que traîne un satyre.

On peut encore rattacher à l'orfévrerie ces pendules microscopiques, ces horloges minuscules qui, par la finesse du travail, sont de véritables bijoux. Elles affectent toutes les formes : tantôt ce sont de délicieux monuments renaissance à colonnettes ou à cariatides, tantôt de gracieuses boîtes octogones ou hexagones reposant sur des griffes de lion, tantôt enfin elles nous apparaissent sous forme de sphères ou d'œufs portés par des Atlantes. La collection de M. Guimond compte six ou sept de ces petits monuments, tous fort intéressants. La collection Willet offre aussi deux charmants spécimens de ces jolies horloges, auxquelles il convient d'ajouter, à titre d'excentricité, le grand singe en vermeil, qui appartient à M. Jitta, et que je soupçonne de renfermer un mécanisme qui le met en mouvement au moment des sonneries.

II.

Si, par des raisons spéciales que j'ai exposées dans le précédent chapitre, l'exposition d'Amsterdam est exceptionnellement riche en orfévrerie, on peut dire qu'elle est également fort bien partagée sous le rapport des ivoires sculptés. Malheureusement les plus remarquables sont de production étrangère : italienne, française ou flamande.

La pièce la plus importante de l'exposition et à laquelle on a donné la place d'honneur est une petite statue de David vainqueur. Sculptée par A. Algardi, cette œuvre considérable et tout à fait en dehors des dimensions ordinaires se recommande plus par l'exactitude et la fermeté du

modelé que par l'agrément de l'expression. Combien cette adorable petite femme de Brou n'est-elle pas plus charmante! Tout le monde la connaît cette sibylle en cornette, qui, de sa main gauche, relève sa robe par un geste commun à presque toutes les statues féminines de son époque, et tient un livre dans sa main droite. M. Franken en a exposé une délicieuse réduction, d'un travail fort ancien et qui, comme finesse de sentiment et comme délicatesse d'expression, est une véritable perle. La réduction de la *Baigneuse* d'Allegrain est aussi un excellent morceau, et qui serait digne de la première place, si M. Trideman n'avait pas envoyé à l'exposition son magnifique gobelet représentant Diane et Actéon. Ce gobelet, œuvre flamande de la fin du XVIIe siècle, est extraordinaire de finesse, de grâce et de légèreté. Moins agréable de dessin, moins fine d'exécution, mais non moins intéressante est la grande coupe exposée par M. Jitta. Ici nous sommes en plein travail hollandais; et on s'en aperçoit à la profusion d'ornements de toutes sortes qui surchargent le socle et les flancs de la coupe, et aussi à la roideur du Neptune et de la Thétis qui forment le pied, à la gaucherie du Jupiter et de la Junon qui surmontent le couvercle.

Dans la même vitrine M. Jitta a encore exposé un enlèvement de Sabines, groupe de deux personnes assez vigoureusement traité; une Cléopâtre flamande qui fait mordre un sein plantureux par un aspic; un Hercule enfant étouffant un serpent, et deux figures de haut-relief d'un travail fin et spirituel. Puis j'aperçois deux petits rémouleurs que je recommande aux amateurs de figures humoristiques. Je leur préfère toutefois ce beau christ mort, pièce considérable de la fin du XVIIe siècle que l'exposition a empruntée au cabinet de Mme la douairière Van Loon, et qui est un des morceaux les plus importants qui soient à ARTI.

Puisque je passe en revue les statuettes, il ne faut pas oublier de mentionner tous ces gueux, malandrins, grincheux et autres sujets du prince d'Égypte et du roi de Bohême, qui montrent leurs loques dans la vitrine de Mme Dusseldorp. Ces curieuses figures, moitié bois moitié ivoire, sont presque aussi intéressantes que les mendiants d'Ostade ou les gueux de Callot. Elles étalent complaisamment leurs infirmités et leurs plaies, quemandant un regard, comme les originaux qu'elles représentent mendient un « petit sou ».

Étant donnée la capacité toute spéciale des buveurs hollandais, nous devions nous attendre à ce que les premiers objets d'ivoire, parmi ceux destinés à usage journalier, qui s'offriraient à nos yeux, fussent des gobelets, des coupes et d'autres vases de même nature. Il y a, en effet, à ARTI une vingtaine de ces coupes et gobelets, parmi lesquels la pre-

mière place appartient de droit au superbe gobelet que j'ai déjà décrit (nº 280, Diane et Actéon). Puis viennent la belle coupe de M. Jitta et un gobelët, nº 957, capable de faire frémir le buveur le plus endurci; c'est un énorme verre à couvercle, consacré à la gloire d'Alexandre le Grand, dont, sur ses vastes flancs, il relate les victoires, telles que Lebrun savait les peindre. Ensuite il me faut mentionner toute une série de magnifiques gobelets montés en argent ou en vermeil et représentant les dieux marins. Les plus beaux dans ce genre appartiennent aux collections de M. Six et de M. Becker.

Riche en orfèvrerie et en ivoire sculpté, l'exposition est moins bien partagée sous le rapport des sculptures en bois. La Hollande renfermait jadis, comme tout le pays flamand, un grand nombre de belles boiseries sculptées; mais la plupart de ces boiseries, représentant de pieux sujets, ont été détruites à l'époque de la Réforme. Parmi celles-ci, je dois citer en première ligne un petit Christ à la colonne, en buis sculpté, monté sur un socle en agate. C'est une gentille œuvre pleine de morbidesse et de grâce; le travail en est d'une finesse exceptionnelle. Malheureusement, ce petit christ est mal construit et tout à fait défectueux. Un autre christ, qui porte le nº 323, bien qu'il soit meilleur de construction et de modelé, n'a pas, à beaucoup près, l'élégance du précédent. Ces deux christs cependant sont les seules statuettes que je crois dignes d'être mentionnées.

Nous sommes un peu plus heureux sous le rapport des médaillons et des bas-reliefs. M. Becker en a exposé un qui porte glorieusement sa date, 1553. C'est un superbe morceau qu'on dirait dessiné par Holbein. M. Becker a encore envoyé à l'exposition une jolie croix byzantine, montée sur un pied en vermeil enrichi en corail et de turquoises, croix d'une finesse extraordinaire, et deux bas-reliefs fort remarquables. Je pourrais encore citer un grand nombre de plaques gravées ou sculptées en bas ou en haut-relief, quelques médaillons curieusement fouillés; mais vraiment dans tout cela il n'y a rien que d'ordinaire et qu'on rencontre partout.

Les objets d'utilité pratique sont tout aussi mal partagés, et je ne vois à signaler aux amateurs qu'un soufflet qui porte, sculptée sur ses flancs, une Fuite en Égypte, assez sommaire d'exécution; une lanterne, amusante comme dessin et comme exécution, et deux ou trois *Stoven* [1], assez agréablement travaillés.

HENRY HAVARD.

(La suite prochainement.)

1. Sorte de chauffe-pieds particulière à la Hollande.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

D'APRÈS UN CARTON DE RAPHAËL

TAPISSERIE RETROUVÉE AU VATICAN


ONSIEUR le Rédacteur, je viens de lire avec le plus grand intérêt, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* livraison de mars 1873, l'article de M. Émile Galichon sur le livre intitulé : *les Dessins de Michel-Ange et de Raphaël à Oxford,* par M. J.-C. Robinson.

Je trouve à la page 204 :

RAPHAËL.

121. — Dessin pour la tapisserie représentant le *Couronnement de la Vierge,* exécuté vers 1515-1516.

Après des explications sur cette tapisserie, M. Robinson s'exprime ainsi : « On ne sait rien aujourd'hui du sort de la tapisserie ou du carton ; le plus probable est qu'ils ont tous deux péri. »

Je suis heureux de vous annoncer que cette tapisserie existe, je l'ai retrouvée.

Je n'ai encore confié à personne cette agréable découverte, vous me fournissez une occasion excellente de la faire connaître, et je vous prie de vouloir bien publier cette lettre dans la *Gazette des Beaux-Arts ;* elle viendrait naturellement comme suite au sujet traité par vous.

Ainsi que vous le dites, Passavant, dans son livre sur Raphaël, tome II, page 211, donne le renseignement suivant : « Et maintenant, que cette tapisserie soit encore enfouie dans quelque coin du Vatican, ou que, pendant les orages de la Révolution, elle ait été enlevée et détruite par l'appât de l'or qu'elle pouvait contenir, c'est un point que nous ne sommes pas parvenu à éclaircir. »

C'est en effet au Vatican que je l'ai retrouvée, après de longues recherches faites pendant mon dernier séjour à Rome. J'avais été inutilement partout où il pouvait y

avoir quelque chance de la rencontrer, explorant avec soin l'atelier qui donne sur les loges du 1er étage, peintes par Jean d'Udine, où sont emmagasinés et se réparent les nombreux tableaux en tapisserie qu'on place successivement sur l'autel de la Sixtine aux diverses fêtes de l'année; visitant, à plusieurs reprises, la manufacture pontificale établie à Saint-Michel, Porto di Ripa grande, où sont déposées de vieilles tapisseries; on y répare les arazzi de Raphaël et autres, et l'on y exécute quelques travaux neufs. J'allais abandonner la partie, quand, un jour, interrogeant un chef d'atelier de Saint-Michel, je repris quelque espoir; il me conduisit au Vatican dans une salle appelée *la Stanza della predica dei famigliari;* elle contient huit tapisseries, et c'est parmi elles, que, tout de suite, je reconnus le *Couronnement de la sainte Vierge,* attaché au mur qui se trouve du côté des loges de Grégoire XIII; je faisais cette heureuse trouvaille le 27 février 1869.

Cette salle est située au second étage, dans les appartements particuliers du Saint-Père; on y entre par la salle des gardes, en passant par les loges de Grégoire XIII. Deux des sept autres tapisseries sont intéressantes, la *Cène* de Léonard de Vinci, qui m'a paru de grandeur naturelle; elle est flamande, et a été envoyée par François Ier: on le reconnaît aux salamandres des bordures et à l'écusson aux trois fleurs de lis, placé au milieu de la bordure supérieure. La deuxième est vis-à-vis, et aussi de grandes dimensions; elle représente Athalie et Joas, et provient des Gobelins; Joas est le portrait de Louis XV très-jeune; il est sur un trône, au centre, et au milieu d'un grand nombre de personnages; on trouve aussi l'écu de France à la bordure du haut. Les cinq autres tapisseries, moins grandes, sont : l'*Annonciation,* la *Nativité,* le *Crucifiement,* la *Résurrection* et les *Clefs données à saint Pierre.*

Je m'arrêtai quelques instants seulement dans cette stanza della predica, et ce n'est que plus tard, grâce à la bienveillance de Son Excellence Monseigneur Pacca, qu'ayant obtenu d'y rester, je pus examiner avec soin le *Couronnement de la sainte Vierge,* mesurer cet arazzo, comme on dit en Italie, à la gloire de notre ville d'Arras, et le décrire, en prenant mes notes sur place. Vous trouverez plus bas cette description, qui se rapporte exactement avec celle de Passavant.

Ne connaissant pas la tapisserie, ce dernier a dû la dépeindre au moyen du catalogue de la chalcographie pontificale, et n'a pu relater les couleurs.

Le tissu ne diffère pas de celui des dix autres tapisseries de Raphaël, appelées à Rome, de la scuola vecchia, dont trois cartons sont perdus, et les sept autres, nommés cartons de Hampton Court, sont aujourd'hui au musée de Kensington; nous pouvons dire maintenant onze tapisseries et quatre cartons perdus, car, ainsi que vous le faites observer, ces onze arazzi, comprenant notre *Couronnement,* sont arrivés en même temps à Rome, non pas d'Arras, comme l'a écrit Passavant, mais de Flandre; le beau temps d'Arras était passé, et cette ville célèbre dans la Rome antique pour ses teintures, et au moyen âge pour ses tapisseries, ne vivait déjà plus que par son nom, du temps de Léon X.

Le *Couronnement* a, sans ses bordures, hauteur 3m,55, largeur 2m,93; ses quatre bordures sont ornées de fleurs, fruits, oiseaux, sirènes et génies de petite dimension, avec leurs couleurs, sur un fond d'or; elles ont chacune la même largeur, de 30 centimètres, comme celles verticales et horizontales supérieures de la *Conversion de saint Paul* et de la *Pêche miraculeuse,* car ces trois sujets remplissaient, à côté l'un de l'autre, le fond de 13m,17 de la Sixtine, la *Pêche miraculeuse* à gauche, le *Couronnement,* au centre, sur l'autel, et la *Conversion de saint Paul* à droite, et il ne fallait pas d'iné-

galité dans leurs bordures, excepté dans les grandes du bas, qui ne nuisaient pas au *Couronnement,* à cause de l'autel, et dont la partie inférieure affleurait le bas des tapisseries placées sur les côtés.

Permettez-moi, je vous prie, une digression qui a son utilité, et qui complétera les remarques de M. Robinson relatives aux tapisseries de la Sixtine. Le fond de cette chapelle, où est actuellement le *Jugement dernier,* n'a jamais eu de fenêtres, ni, par suite, de pilastres entre lesdites fenêtres, comme en ont les murs des côtés; il n'y avait donc pas lieu de mettre aux tapisseries qui le couvraient les larges bordures verticales correspondant à ces pilastres, et, pour éviter une objection, je dirai, sur le champ, que la bordure large qui se trouve aujourd'hui à la partie droite de la *Pêche miraculeuse* ne fait pas corps avec elle; elle a été rapportée, et appartenait à une des cinq tapisseries qui en ont, savoir : *Paissez mes brebis,* et *Saint Paul prêchant à Athènes* en ayant deux chacune, et les trois autres une seule, soit à droite, soit à gauche.

Quant aux murs des côtés de la chapelle, ils contiennent huit pilastres, mais sept seulement à découvert, à cause du trône du pape, placé à gauche du spectateur, qui en cache un; aussi les tapisseries n'ont-elles ensemble que sept larges bordures, les unes faisant corps avec la tapisserie, les autres tissées à part, et rapportées. Les bordures rapportées ont été souvent décousues, pour être changées, suivant l'ordre dans lequel, plus tard, ailleurs qu'à la Sixtine, ces tapisseries ont été placées à côté l'une de l'autre.

L'important est qu'il y en ait sept pour sept, pilastres à couvrir; car ces pilastres ne sont pas en saillie, comme le dit M. Robinson; les deux longs côtés de 26^{m},50 chacun forment une surface parfaitement plane qui n'est interrompue que par le relief de la tribune des chanteurs, de 5^{m},15 de largeur.

Tels ces côtés étaient du temps de Raphaël, tels ils sont encore aujourd'hui : à une hauteur de 6 mètres à partir du sol, depuis le jubé jusqu'au fond, huit pilastres *simulés,* prolongement de ceux entre les fenêtres, sont peints à fresque, et, de l'un à l'autre, pendent des étoffes également à fresque, sur lesquelles sont écrits, en petit, des Sixte IV sans nombre, et peints des chênes, ou plutôt des rouvres sans nombre des della Rovere. Ce sont ces tentures, d'une conservation parfaite, qui ont donné l'idée des tapisseries qui les remplaçaient aux jours de grandes fêtes.

Heureusement les saillies des pilastres n'existent pas; elles auraient alors, en effet, dû servir d'encadrement aux tapisseries, et, ne pouvant être couvertes, elles eussent nui à l'ensemble, tandis que les onze arazzi ont les dimensions pour remplir intégralement les trois côtés, à l'exception de la tribune des chanteurs et de l'emplacement du trône, les grandes bandes verticales devant couvrir, de milieu en milieu, les sept pilastres, et accompagner comme eux l'architecture de la Sixtine.

Quant aux bordures horizontales de ces arazzi, les supérieures n'ont guère que 30 centimètres de largeur; mais celles du bas ont 1 mètre environ : ce sont elles qui contiennent les sujets de la *Vie de Léon X.*

Pour les tableaux en eux-mêmes, sans les bordures, ils ont en moyenne 3^{m},37 de hauteur, mais les largeurs sont variables; 5^{m},36 est la plus grande, elle appartient au tableau d'*Élymas.*

Il est à remarquer que les sept cartons, que j'ai mesurés dans leurs diverses parties, mais dont je n'ai pu prendre la hauteur, ont, excepté la *Pêche miraculeuse,* qui est plus basse à peu près de 30 centimètres, pour hauteur, 12 pieds anglais environ, suivant le Guide du musée de Kensington, soit 3^{m},66, par conséquent, 29 centimètres

en plus que les tapisseries; les largeurs sont aussi plus grandes dans les cartons que dans les tapisseries, mais dans une proportion moindre. Les cartons n'ont cependant été augmentés dans aucun sens quand on les a restaurés, puisque les piqûres qu'on y trouve, ayant servi à faire les cartons secondaires, pour le tracé sur les chaînes, se suivent admirablement partout, et vont jusqu'aux bords; ces différences dans les deux sens ne peuvent provenir que du retrait qu'éprouvent les tapisseries libres qui ne sont pas tendues sur des panneaux, après avoir été séparées du métier.

Disons, en passant, que le carton d'*Élymas*, qui devrait avoir 5m,36 de largeur, n'a que 4m,44, différence : 1m,12, qui est juste l'espace rempli dans la tapisserie, à sa partie supérieure, par une statue dans une niche, qui n'existe pas dans le carton; pour la moité inférieure de cette tapisserie d'*Élymas*, on n'en peut rien dire, puisque ce tableau a été coupé en deux dans le sens de sa longueur, et qu'il n'en reste que la portion du haut.

Remarquons que, sur les onze tapisseries, dix ont été fabriquées inverses des cartons, ce qui est grandement à regretter au point de vue de la composition; pour notre *Couronnement*, il a dû, forcément, être tissé dans le véritable sens. Qu'eût été en effet le Père éternel tenant le globe du monde dans la main droite, et bénissant de la gauche; la sainte Vierge, à gauche de Notre-Seigneur, et couronnée par lui de la main gauche; saint Jean n'ayant plus la place d'honneur relativement à saint Jérôme, et montrant l'agneau de Dieu de la main gauche; tandis que dans les dix, la composition et les attitudes se trouvent telles que l'inversion, quoique nuisible, n'offre pas d'impossibilités? l'homme qui, dans *Saint Paul et saint Barnabé à Lystrie*, va assommer de la main gauche le taureau du sacrifice, est peut-être la figure la plus choquante. Pour Notre-Seigneur, dans les *Clefs*, le coup de lance qu'il a reçu au côté droit est heureusement couvert de son manteau, sans quoi il paraîtrait au côté gauche, dans la tapisserie, ce qui ne serait pas admissible. On sait, au reste, que les peintures craignent moins l'inversion, par le fait que, pour l'harmonie générale, excepté dans les cas très-particuliers, écrire par exemple, les artistes sont obligés d'équilibrer les mouvements et de ne pas trop s'attacher à ce fait que l'homme agit surtout de la main droite; mais, pour la composition, quand les personnages principaux ne sont pas au centre du tableau, ils sont mieux à gauche; car alors le sujet se lit naturellement de gauche à droite, et aussi le personnage principal a la première place : c'est ce qui a lieu dans les cartons, et choque dans les tapisseries représentant la *Pêche miraculeuse*, les *Clefs*, *Saint Paul prêchant à Athènes*, *Saint Paul et saint Barnabé à Lystrie* et *Élymas frappé de cécité*.

J'appuie avec intention sur le fait que cette *gauche*, suivant les habitudes de la France seulement, est la véritable *droite*.

C'est celle de l'antiquité, de l'Église et de toutes les nations qui s'occupent d'art aujourd'hui; ce qui fait que tous les catalogues des musées étrangers sont gênants pour un Français, et que, même dans nos églises, où l'on aimerait à agir à la manière romaine, l'usage l'emporte, et l'on y voit souvent saint Paul occupant la place de saint Pierre.

Mais reprenons la description de notre tapisserie du *Couronnement*, trop longtemps abandonnée. Elle a comme trois étages de figures, Dieu le père avec quatre chérubins, à la partie supérieure; au dessous, le couple divin de la Mère et du Fils, surmonté du saint Esprit, avec deux grands anges à droite et à gauche du trône; puis le bas, composé de deux anges, de saint Jean-Baptiste et de saint Jérôme. En tout treize figures,

ainsi que compte Passavant, sans parler du saint Esprit sous forme de colombe, et du lion de saint Jérôme.

Venons maintenant aux détails :

Dieu le Père. Il domine la scène, est vêtu de rouge, ayant derrière la tête le triangle d'or, et non pas un carré présenté par la pointe, comme dans la *Dispute du saint Sacrement.*

Quatre têtes de chérubins sont placées sous ses bras écartés; il tient dans la main gauche le globe surmonté d'une petite croix rouge, et son bras droit est étendu sur le monde qu'il bénit. Il est entouré de sa gloire verticale, comme dans la *Dispute,* et cette gloire est environnée de nuages.

Le saint Esprit est au-dessous du Père, sous la forme d'une blanche colombe aux ailes étendues, avec sa gloire particulière, ainsi qu'on la voit dans la chambre de la signature, et ses rayons arrivent jusqu'à la tête du Sauveur.

Jésus-Christ est assis, il est vêtu de rouge, et tient de la main droite, au-dessus de la tête de sa Mère, qui va devenir reine du ciel, une couronne aux pointes aiguës, qui est pour Raphaël la couronne dont il ceint les têtes royales. Il fixe les yeux sur elle, ne les levant pas vers son Père, comme dans la Coronazione de Maddalena Oddi ; un sceptre d'or est dans sa main gauche appuyée sur sa cuisse gauche.

La sainte Vierge, couverte d'une robe rouge et d'un manteau bleu, est assise à droite de son Fils; elle baisse humblement la tête, en recevant la couronne, et joint ses mains étendues, loin de sa poitrine; sa pose est à peu près celle de la Coronazione Oddi, mais avec plus de mouvement.

Deux grands anges sont près du divin couple, un de chaque côté; ils sont vêtus de rouge, et tiennent les rideaux du trône, celui de gauche de sa main gauche, l'autre de sa main droite ; le trône, demi-circulaire, de couleur bois, large pour deux personnes, a deux montants aux ornements renaissance.

A la partie inférieure, toutes les figures sont debout.

Deux anges de taille moyenne et nus occupent le milieu du tableau ; leurs têtes sont voisines des pieds du Christ ; ils sont l'un contre l'autre, faisant face au spectateur, près du double escalier à trois marches du trône; ils ne chantent pas le *Gloria in excelsis,* comme dit Passavant, ils le lisent ensemble, sur une bande contournée qu'ils tiennent chacun d'une main.

Saint Jean-Baptiste est à gauche, à l'âge où il baptisa le Christ; il regarde le spectateur, lui montrant son Maître de la main droite, et tenant de la gauche une croix de roseau appuyée à son côté, et dépassant sa chevelure inculte ; il porte une longue robe, n'a de nu que la jambe gauche et le bas de la droite.

Saint Jérôme est à droite, nu-tête, couvert d'une robe avec collet, le tout entièrement rouge; il est en prière, les deux mains jointes; la tête de profil est élevée vers la couronne, son pied gauche est posé sur la première marche du trône ; contre lui est couché un lion dont on aperçoit la moitié du corps, et qui, tournant la tête à gauche, regarde le spectateur.

Ces deux saints sont également dans la *Madone* de Fuligno, mais alors, pour la dévotion de Sigismond Conti ; si Raphaël les a répétés ici, à peu près de la même manière, c'est à cause de Léon X ; saint Jean, parce qu'il s'appelait Jean de Médicis, et saint Jérôme, pour son lion, *Leone,* nom que ce pape avait choisi à son élection.

C'est ainsi qu'à la villa que Jules de Médicis fit construire par Jules Romain, au bas du monte Mario, pendant le règne de son cousin, Jean d'Udine exécuta au milieu d'un bosquet une fontaine rustique composée de rochers habilement taillés en cascade, et surmontée d'une immense tête de lion, en l'honneur de Léon X.

Ces deux nouveaux saints, mis à l'intention de Léon X, expliquent le changement des figures de saint Pierre et de saint Paul, qui sont dans le dessin d'Oxford, où l'on ne retrouve que le couple divin, mais bien peu changé; la Vierge y a les mains croisées sur la poitrine comme dans la *Dispute;* dans la tapisserie, Raphaël les a jointes pour éviter une répétition; puis, dans sa dernière coronazione, pour l'église de Sainte-Marie du monastère des Clarisses de Monte-Luce, situé hors les murs de Pérouse, il reprend pour les bras la pose de la *Dispute*.

Il est intéressant de lire ce qu'a écrit sur cette *Coronazione de Monte-Luce* M. Gruyer, dans le deuxième volume de ses *Vierges;* on sait combien il est éclairé sur l'œuvre du Sanzio, et avec quel talent il fait comprendre les inventions de ce sublime génie, en communiquant au lecteur les sentiments dont il est si justement pénétré.

N'oublions pas de remarquer que Paul III, Farnèse, a fait placer ses armes sur cette tapisserie de Léon X; on y trouve, au milieu de la bordure supérieure, son écu aux six fleurs de lis blanches sur fond d'or, entouré de deux cornes d'abondance d'où sortent deux guirlandes de fruits qui se rejoignent au-dessus des clefs croisées, surmontées de la tiare. Ces armes ont été évidemment ajoutées par lui; on sait qu'il était coutumier du fait.

Dans la Vie de Michel-Ange par Vasari, il est dit: « Paul III voulut absolument que Buonarotti continuât les travaux de la Sixtine ordonnés par son prédécesseur Clément VII, il désirait enlever les armes de Jules II qui se trouvent dans cette chapelle, pour les remplacer par les siennes; mais Michel-Ange s'y refusa... »

De plus, aux loges de Raphaël, à l'extrémité opposée au buste du Sanzio, au-dessus de la porte qui conduit à la salle de Constantin, ne voit-on pas les armes de Paul III, plus apparentes que celles de Léon X, pourquoi? C'est qu'il les avait fait réparer par Jean d'Udine. A ce propos, Vasari s'exprime ainsi, à juste titre, dans la Vie de cet artiste : « Ces retouches à sec eurent le grave inconvénient de faire disparaître les touches pleines de verve, de fraîcheur et de hardiesse qui donnaient tant de prix à cette production du meilleur temps de Giovanni. »

Suivant les habitudes de Rome, Paul III, en raison de cette restauration, avait à la rigueur le droit de mettre ses armes, mais moins voyantes, et avec une inscription au-dessous, qui indiquât qu'il avait seulement réparé le travail exécuté sous Léon X, ce qu'il s'est gardé de faire. Pendant l'époque la plus illustre de l'art, sous Jules II, Léon X et Clément VII, ce n'étaient pas les artistes qui signaient leurs grandes œuvres à fresque, mais les papes qui les avaient commandées; c'était l'usage : aussi ne fallait-il pas, aux loges, que, pour si-peu, le successeur de Clément VII pût faire croire qu'il y était pour le tout.

On lit aussi dans la Vie de Simone Mosca par Vasari : « Paul III, successeur de Clément VII, ayant ordonné à cet architecte de clore le puits d'Orvieto et d'y pratiquer des portes, il emmena le Mosca, et lui confia ce travail qui ne laissait pas d'offrir quelques difficultés; mais notre artiste s'en tira avec bonheur. Il fut ensuite forcé d'y sculpter les lis des Farnèse dans les boules que présentait l'écusson des Médicis, c'est-à-dire de remplacer par les armes de Paul III celles de Clément VII, bien que ce dernier fût le véritable auteur de ce magnifique et royal monument. »

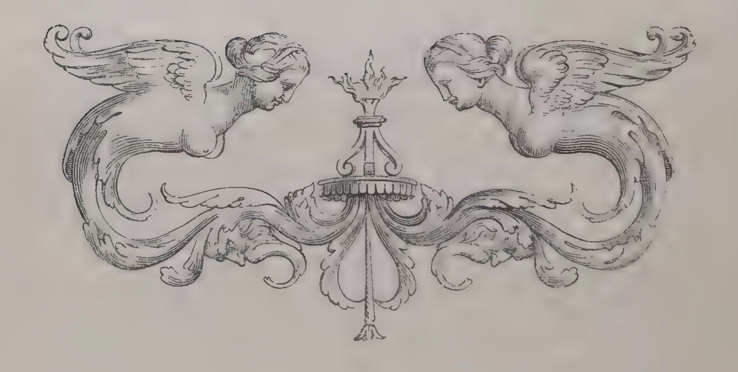
Mais revenons à notre tapisserie, qui est bien celle tissée en Flandre d'après le carton de Raphaël, et arrivée avec les dix autres, représentant les Actes des apôtres et le martyre de saint Étienne. Je vous écris un peu trop longuement à son sujet.

Je terminerai en vous disant que je désirerais voir ma découverte constatée d'une manière positive dans votre journal; c'est pourquoi j'ai dû faire une description détaillée, qu'on n'avait établie jusqu'ici que par la gravure du Maître au dé, et dont on ne pouvait être parfaitement sûr.

Je vous signale, en finissant, un dessin qu'on trouve à l'Ambrosienne à Milan; il représente la tapisserie, moins le Père éternel et les Chérubins, et n'en diffère que parce que le Christ ne tient pas le sceptre dans la main gauche; je ne sais pourquoi Passavant, M. Gruyer et M. Robinson omettent de parler de ce dessin.

Agréez, etc.,

PALIARD.



Le Rédacteur-gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [958]

NOUVELLE PUBLICATION

DICTIONNAIRE DES ANTIQUITÉS

GRECQUES & ROMAINES

D'APRÈS LES TEXTES ET LES MONUMENTS

CONTENANT

L'explication des termes qui se rapportent

AUX MŒURS, AUX INSTITUTIONS, A LA RELIGION
AUX ARTS, AUX SCIENCES, AU COSTUME, AU MOBILIER, A LA GUERRE, A LA MARINE
AUX MÉTIERS, AUX MONNAIES, POIDS ET MESURES, ETC., ETC.

ET EN GÉNÉRAL

A LA VIE PUBLIQUE ET PRIVÉE DES ANCIENS

OUVRAGE RÉDIGÉ PAR UNE SOCIÉTÉ D'ÉCRIVAINS SPÉCIAUX, D'ARCHÉOLOGUES ET DE PROFESSEURS

SOUS LA DIRECTION DE

MM. CH. DAREMBERG ET EDM. SAGLIO

Et enrichi de 3.000 figures d'après l'antique

DESSINÉES PAR P. SELLIER ET GRAVÉES PAR M. RAPINE

CE DICTIONNAIRE SE COMPOSERA D'ENVIRON 20 FASCICULES

Chaque fascicule comprendra 20 feuilles d'impression et contiendra un grand nombre de gravures

IL PARAITRA TROIS OU QUATRE FASCICULES PAR AN

LE PREMIER FASCICULE EST EN VENTE

Prix de chaque fascicule, broché : 5 francs

La librairie Hachette met en vente aujourd'hui le premier fascicule d'une nouvelle et importante publication, le **Dictionnaire des antiquités grecques et romaines**, publié sous la direction de MM. Daremberg et Saglio. C'est le tableau fidèle de la vie publique et privée des anciens, d'après les auteurs, dont les témoignages sont scrupuleusement cités, et les monuments reproduits par de nombreuses figures toutes les fois que leur vue peut rendre plus claires les explications. Cet ouvrage, où sont résumés les plus récentes découvertes de l'archéologie et les travaux spéciaux des savants français et étrangers, laisse loin derrière lui les publications de même genre faites jusqu'à ce jour.

LA NATIONALE

COMPAGNIE D'ASSURANCES SUR LA VIE

Établie à Paris, rue de Grammont et rue du Quatre-Septembre, 18

Garantie : 105 millions de francs

CONSEIL D'ADMINISTRATION :

M. Bourceret (F.), ancien banquier, propriétaire, président

MM.

De La Panouse (le comte A.), propriétaire.
Lefebvre (F.), ancien banquier, ancien régent de la Banque de France.
Mallet (H.), de la maison Mallet frères et Cᵉ, banquier.
Hottinguer (le baron R.), banquier, régent de la Banque de France.
De Waru (A.), ancien régent de la Banque de France.
André (Alfred), banquier, régent de la Banque de France, membre de l'Assemblée nationale.
De Rothschild (le baron Gust.), banquier.

MM.

Lutscher (André), de la maison Hentsch-Lutscher et Cᵉ, banquier.
Clausse (Gustave), propriétaire
De Machy, de la maison A. Seillière, banquier.
Vuitry, ancien ministre présidant le Conseil d'Etat.
Le Lasseur, de la maison Périer frères, banquier.
Archdéacon (E.-A), ancien agent de change
Pillet-Will (le comte F.), banquier, régent de la Banque de France.

CENSEURS :

MM. **Davillier** (H.) régent de la Banque de France, ancien président de la Chambre de Commerce de Paris.
Denormandie, président de la Chambre des Avoués, membre de l'Assembléenationale.
Moreau (F.), négociant, censeur de la Banque de France.

DIRECTEUR :

M. **Onfroy** (J.), ancien négociant, ancien membre du Conseil municipal de la ville de Paris.

OPÉRATIONS EN COURS AU 31 DÉCEMBRE 1871

Assurances en cas de décès avec participation aux bénéfices	**237,766,831** fr.
Assurances diverses	**14,789,219**
Rentes viagères assurées	**5,932,564**

RÉPARTITION DES GARANTIES

Réserves pour assurances en cas de décès avec participation aux bénéfices		**29,159,720**
Réserves pour assurances diverses		**3,821,135**
Réserves pour rentes viagères		**48,807,910**
Réserves de prévoyance et en augmentation du capital social	**8,818,291** fr.	**23,818,291**
Capital social	**15,000,000**	
Ensemble		**105,607,056** fr.

Cette somme de 23 millions est complètement indépendante des réserves spéciales à chaque nature d'assurance.

VALEURS APPARTENANT A LA COMPAGNIE

Obligations souscrites par les actionnaires et garanties par l'inscription au nom de la Compagnie, de **150,100** fr. de rentes sur l'État . . . **15,000,000** fr.

Rentes :	**1,965,136** fr. en 5, 4 1/2 et 3 0/0 sur l'Etat	
	1,203,815 obligations des chemins de fer français	
	134,327 actions des canaux garanties par l'État	
	118,460 obligations foncières, hypothécaires et trentenaires	
	3,421,150 fr. ayant coûté	**66,596,778**
Nues propriétés, bons du Trésor, effets et espèces		**2,547,928**
Immeubles		**21,462,350** fr.
		105,607,056 fr.

Bénéfices répartis aux assurés	**8,508,052**
Capitaux aux décès des assurés	**19,276,713**


ART
INDUSTRIEL

Paris. — Imprimerie F. DEBONS et Cie, 16, rue du Croissant

GRAVURES ET EAUX-FORTES

PUBLIÉES PAR

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

NOUVELLE SÉRIE, en vente au bureau du journal, 3, *rue Laffitte*

		Épreuves d'artiste	avant la lettre	avec la lettre
GIOTTO	Portrait du Dante, gr. par **Léop. Flameng**		2	1 fr.
REMBRANDT	Femme au bain, gr. par **Courtry**		2	1
F. HALS	La Bohémienne, gr. par **Léop. Flameng**		4	2
PRUD'HON	Mlle Meyer, lith. par **Sirouy**		6	3
WATTEAU	L'Indifférent, gr. par **Rajon**		4	2
»	La Finette, gr. par **Rajon**		4	2
	(Ces deux gravures font pendant.)			
C. DURAN	Portrait de Me F***, gr. par **Léop. Flameng**	12	8	4
PRUD'HON	Une Lecture, lith. par **Prud'hon**		4	2
J. COUSIN	Artémise, gr. par **Haussoullier**		4	2
DAUBIGNY	Lever de lune, gr. par **Daubigny**		4	2
A. OSTADE	Musiciens ambulants, gr. par **Gilbert**		4	2
INGRES	Portrait d'Ingres à 24 ans gr. par **Léop. Flameng**		6	3
H. REGNAULT	La Salomé, gr. par **Rajon**	15	10	5
PAJOU	Buste de la Dubarry, gr. par **Morse**		4	2
MANTEGNA	Croquis de Mantegna, gr. par **Baudran**		4	2
PARMESAN	Dessin du Parmesan, gr. par **Rosotte**		2	1
DECAMPS	Bataille des Cimbres, gr. par **Cucinotta**		4	2
FEYEN PERRIN	Le Printemps de 1872, gr. par **Feyen-Perrin**		4	2
TROYON	Vaches sous bois, gr. par **Lalanne**		4	2
CHABRY	Un Chemin à Arès, gr. par **Chabry**		4	2
APPIAN	Flottille de barques marchandes, gr. par **Appian**		4	2
QUEYROY	Château de la Poissonnerie, gr. par **Queroy**		4	2
VEYRASSAT	La Maréchallerie, gr. par **Veyrassat**		6	3
H.-L. LÉVY	Hérodiade, gr. par **Boilvin**		6	3
REMBRANDT	Femme d'Utrecht, gr. par **Flameng**		6	3
BAUDRY	Port. de sir Richard Wallace, gr. p. **Jacquemart**	15	10	5
GAINSBOROUGH	Mer Siddons, gr. par **Rajon**		20	3
FRANZ HALS	La Femme au gant, gr. par **Boilvin**		6	3
ZIEM	Vue de Venise, gr. par **Gaucherel**		6	3
COROT	Nymphes et Faunes, gr. p. **Brunet Debaine**		6	3
EM. DE WITT	Tombeau du Taciturne, gr. par **Gaucherel**		6	3
G. COQUES	Portrait de jeune homme, gr. par **Gilbert**		6	3
CRANACH	La femme adultère, gr. par **Courtry**		6	3
	La partie de cartes, est. du XVe *siècle*		2	1
	Portrait du Dante, gr. par **Gaillard**		6	3
	Estampe de Béham			2
	Portrait de Henri IV, gr. p. **H. Dupont**	20	10	5

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfévrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1er janvier ou 1er juillet.

Paris.	Un an, 40 fr.;	six mois, 20 fr.
Départements.	— 44 fr.;	— 22 fr.

Étranger : le port en sus.

PRIX DU DERNIER VOLUME : 30 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur chine. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

Les Abonnés a une année entière reçoivent :

LA CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

Journal hebdomadaire pendant la saison des ventes et bi-mensuel pendant l'été, publié dans le même format que la *Gazette des Beaux-Arts*, de manière à former à la fin de l'année un volume plein de renseignements curieux sur le mouvement des arts.

Ce journal donne avis et rend compte des ventes publiques, recueille les nouvelles des Ateliers, des Académies, des Musées et des Galeries particulières, annonce les monuments qui sont en projet, les livres qui paraissent, les peintures et les statues commandées ou exposées, les gravures mises en vente...

Les Souscripteurs qui au montant de leur abonnement pour l'année 1873 joindront la somme de cent vingt francs recevront les volumes parus depuis le 1er janvier 1869, époque à laquelle a commencé la seconde série de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

La collection complète (1re et 2e séries avec tables), 33 vol. : 800 fr.

ALBUM

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Cinquante gravures tirées à part sur papier de Chine et reliées.

PRIX : 120 francs; pour les Abonnés d'un an, 80 francs.

DEUXIÈME ALBUM

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Cinquante gravures tirées à part sur papier de Chine et reliées.

PRIX : 100 francs; pour les Abonnés d'un an, 60 francs.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

***au Directeur de la* GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

3, RUE LAFFITTE, 3

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [958]